



اتجاهات النقد العربي الحديث

[redacted]

٣/٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

● المجلد التاسع ● العددان الثالث والرابع ● فبراير ١٩٩١

[redacted]



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ العراق دينار وربع [redacted] لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ١٦٠٠ فلس ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٦٠ درهماً ـ اليمن ٤٥ ريال ـ ليبيا دينار وربع ـ الامارات ٢٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيذة ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس ـ نيويورك ١٥٠٠ سنت .

الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد [redacted]

قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات ـ مضاف اليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

اتجاهات النقد العربي الحديث

أمّا قبل /

●● في خلال السنوات العشر الماضية نشرت مجلة « فصول » وحدها ما يناهز عشرة آلاف صفحة من القطع الأكبر . ولأنها مجلة مختصة بالنقد الأدبي فإن هذه الآلاف من الصفحات قد اشتملت على مادة تتعلق بالنقد الأدبي بصفة خاصة ، سواء ارتبطت هذه المادة بمحاور عامة نظرية صرف ، أو نظرية تطبيقية ، أو ارتبطت بتجارب نقدية ، أو عروض أو متابعات تتصل بالنقد من قريب . وهناك إجماع على أن مثل هذا القدر من الكتابات النقدية التي اشتملت عليها هذه المجلة ، والتي توشك أن تعادل ما قد ينشر في موسوعة من عشرة مجلدات ضخمة . أو في أربعين كتاباً من متوسط حجم ما ينشر من كتب نقدية ، لم يتحقق من قبل في أي عقد مضى ، أو أي حقبة مناظرة . وسواء صح هذا التقدير أو لم يصح فإن ما يعنيني هنا هو ملاحظة هذا الطوفان من الكتابات النقدية خلال العقد الماضي ، خصوصاً إذا أخذنا في الحسبان ما نشرته المجلات الأخرى في مصر وفي الوطن العربي من كتابات ذات صبغة نقدية ، فضلاً عما أصدرته دور النشر العربية المختلفة من كتب مستقلة في هذا المجال .

هذا القدر الهائل من الكتابات النقدية العربية ، في هذه المساحة المحدودة نسبياً من الزمن ، لا يمكن أن يكون أمراً عابراً ، ولكنه يشكل في الواقع ظاهرة تحتاج إلى التأمل .

قد يقال ــ مبدئياً ــ إن هذه الظاهرة ــ إذا وسعنا من رؤيتنا ــ ليست متفردة في الكتابات العربية ، أو ليست مقصورة عليها ؛ فكثيرون يدركون كذلك أن هناك طوفاناً هائلاً من الكتابات النقدية ، تلاحقت موجاته وتلاطمت في الساحة العالمية خلال حقبة الثمانينيات على نحو يشكل تحدياً لقدرات الأفراد ، حتى المختصين منهم ، على متابعة ما يصدر من هذه الكتابات ، فضلاً عن استيعابه وهضمه . وهذا إن دل فإنه يدل على أن ما حدث في هذا المجال على الساحة العربية لم يكن منفصلاً عما حدث وما هو حادث على الساحة العالمية ؛ فالظاهرة واحدة على المستويين . وهذه مسألة بالغة الدلالة ؛ فربما كانت هذه هي المرة الأولى التي تواكب فيها ظاهرة من ظواهر الفكر الأدبي العربي الحديث ظاهرة مماثلة على المستوى العالمي ، خصوصاً إذا نحن لم نفهم هذه المواكبة على أنها مجرد نشاط متواز على الساحتين ، بل على أنها نشاط متصل بهموم مشتركة . وكل ما هنالك من فارق هو أن طوفان الكتابات النقدية العربية إنما جاء بعد حقبة جدباء أو شبه جدباء ، في حين كان الطوفان الآخر نتيجة طبيعية لفيضانات متعاقبة ومتداخلة .

ومن العوامل المؤثرة في بروز تلك الظاهرة على المستويين العربي والعالمي أن النقد قد استطاع في خلال تلك الحقبة أن يظفر بقدر غير يسير من الاحترام بوصفه نشاطاً معرفياً يتاخم العلوم الإنسانية ولا يقل عنها أهمية في مواجهة المطالب الحيوية التي تحظى باهتمام الإنسان المعاصر ، بل لعله كان في بعض الأحيان أسرع استجابة لتلك المطالب . لا غرو أن برز هذا النشاط النقدي في الجامعات وعلى أيدي الأساتذة المختصين بها وفي المدارس أو الاتجاهات أو التيارات التي ظهرت في رحابها . وفي هذا الإطار لم يعد النشاط النقدي موزعاً بين الأكاديميين وغير الأكاديميين ، على نحو ما كانت التفرقة التقليدية تذهب إليه في الماضي ، فتمثل النقاد الأكاديميين معزولين عن الواقع في أبراج عاجية أو غير عاجية ، بل أصبح هناك نشاط نقدي معرفي واحد ، يقوده الأكاديميون ، في الوقت الذي ينفتح فيه هذا النشاط على الواقع وينخرط في همومه . ولأن هذا الواقع قد شهد ــ ومازال يشهد ــ من التحولات العلمية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم الأدبية والفنية ، ما لم تشهده أي حقبة زمنية سابقة ، فقد كان طبيعياً أن تشهد الساحة النقدية العالمية ذلك الطوفان من الكتابات المتلاحقة بل اللاهثة ، التي يتجسد فيها ذلك الواقع المضطرب بالتحولات والمتغيرات . يضاف إلى ذلك ــ على المستوى العربي ــ ما أفضت إليه حالة الخواء أو شبه الخواء التي سبقت هذه الحقبة ، من رغبة عارمة في وصل ما كان قد انقطع ، وتدارك ما فات ، وعودة إلى الدخول في العصر من أوسع أبوابه ، ومن كل أبوابه .

ويبقى أن نقول إن هذه الظاهرة دليل صحة وعافية ، ومبشرة بآمال كبار ، من حيث إنها تشي بوعي جديد لمفهوم النقد وموقعه من الحياة ؛ فهو الفكر اللازم لحركة الحياة ، ولا يمكن تصور حياة نامية ومتطورة بدون هذا الفكر النقدي . على أن هذا الفكر لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه ضرب من المتابعة لما تضطرب به الحياة الواقعة ، أو مجرد انهماك في هموم هذا الواقع ، ولكنه ــ بالإضافة إلى هذا وذاك ــ تأسيس دائم لوعي جديد ، وفهم جديد ، ولغة جديدة .

إنه لخليق بنا أن ندرك أن تأصيل النزعة النقدية في فكرنا العربي المعاصر ، من خلال ذلك الطراز من الكتابات التي تصنع نسيجاً متضافراً من الأنساق المعرفية ، وتؤسس الوعي الجديد والفهم الجديد واللغة الجديدة ، ليس من شأنه أن يثري حياتنا الأدبية والفنية فحسب ، بل إنه يسدد كذلك توجهاتنا العلمية والعملية في الحياة بعامة ، ويحرر عقولنا من كل الأفكار والمعتقدات الاستبدادية .

وهكذا لم تعد الكتابة النقدية ترفاً عقلياً نتسلى به في أوقات الفراغ ، أو نستعيض عنه بوسيلة أخرى من وسائل التسلية ، بل صارت عملاً لا مندوحة عنه لأي مجتمع يتطلع دائماً إلى مستقبل أفضل .

رئيس التحرير

هذا العدد

●● من المبادىء العامة التى التزمت بها هذه المجلة وهى تتابع تأسيس حركة نقدية نامية ومتطورة ، أن ترد البصر من آن إلى آخر إلى وراء ، وتعيد قراءة قطاع من تراثنا الأدبى والنقدى ، إيمانا منها بأن كل قراءة جديدة للماضى هى ـ على نحو ما ـ إضافة كذلك إلى الحاضر . وعلى هذا النحو يظل الحاضر موصولا بالماضى فى حركة جدلية غير منتهية . وخلال هذا الاتصال وهذه المراجعة تتوالد الأفكار وتتواشج حينا وتتصادم حينا ، صانعة آخر الأمر تراكما معرفيا ما يلبث أن يتطلب القراءة الجديدة والمراجعة . وخلاصة هذا المبدأ أنه ليست هناك أفكار أو تصورات نهائية ، وكل شىء قابل للصيرورة والتحول عبر الزمن من خلال المراجعة ومراجعة المراجعة .

وفى هذا العدد من المجلة محاولة لقراءة عدد من الاتجاهات التى تمثلت فى نقدنا العربى الحديث ، لعلها أبرز هذه الاتجاهات . ونحن نستخدم كلمة « الاتجاهات » فى هذا المجال بوصفها أرحب من كلمة « المناهج » وأكثر سماحة منها ؛ فهى قادرة على أن تستوعب المناهج ، فى حين تقصر المناهج دونها . ذلك بأن الساحة النقدية العربية قد عرفت إسهامات عملية لا تعكس دائما منهجية علمية محددة ومنضبطة ، وإن كانت تفصح عن التوجه الفكرى العام لصاحبها أو أصحابها . وعلى هذا الأساس تضمن ملف هذا العدد مراجعات لبعض هذه الإسهامات ، إلى جانب مراجعات للإسهامات الأخرى ، التى أعلنت فى وضوح عن التزامها المنهجى المحدد .

● من هنا يبدأ العدد بقراءة جديدة لمصطفى ناصف فى تراث العقاد النقدى ، متخذاً من « البلاغة واللغة والميلاد الجديد » مدخلاً إلى هذه القراءة .

يرى مصطفى ناصف أن العقاد كان صاحب رسالة ؛ ولكل رسالة أعباؤ ها . وقد حمل العقاد أعباء هذه الرسالة ، فكان صاحب ثورة على البلاغة القديمة وشروح الشعر العربى التقليدية ، وكان يدعو من خلال ذلك إلى قراءة ثانية للشعر العربى ، لا تخطر لكثير من الأذهان الآن .

بدأ العقاد داعيا إلى النهضة ؛ وكان من الطبيعى أن يتساءل عما يعوق النمو . ومن ثم راح يقوّم البحث اللغوى ، بادئا بفكرة النهضة التى تعنيه . وذلك هو لب موقف العقاد من شروح لغة الشعر وجهود القدماء فيما سموه باسم النقد والبلاغة . ومن الواضح ، والحال كذلك ، أننا إذا تناسينا فكرة النهضة عز علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية القديمة باللغة ؛ تلك الوجوه التى كانت أبعد عن خدمة حساسية النهضة وإرادة الحياة والحرية ، وأقرب إلى خدمة التصنع الذى لا يعين على التطلع إلى الجد والصدق والقصد ، بل يعطى للتسلية والبطالة والفراغ والمجانة والهزل ما يجب أن يعطى لعظائم الأمور وجلائل الحياة . ولأمر ما ـ كما يوضح ناصف ـ قلّ استشهاد البلاغة الموروثة بنماذج من الشعر الجاهلى الذى كان مبرأ من الصنعة وخادما للفطرة الباقية ، لا الأهواء العارضة والمآرب الفردية الخاوية . ذلك بأن البلاغة العربية لم تحسن تقويم الشعر العربى فى خير أطواره ، ولم تستطع أن تصف عبقرية الشعر العربى ، ولم تجعل هذه العبقرية موضوع اهتمامها .

لقد كانت عواطف الحياة القوية هى خلاصة مرامى العقاد . ومنذ حمل مسئولية القلم رأى أن من واجبه أن يحارب ما يعوق النهضة ؛ فكان يقول إنه لا فلاح لأمة لا تصحُحُ فيها مقاييس الأدب ، ولا ينظر فيها إليها النظرُ الصائب القويم ؛ لأن الأمم التى تضل مقاييس آدابها تضل مقاييس حياتها ، والأمم التى لا تعرف الشعور الحق مكتوبا مصورا لا تعرفه محسوسا عاملا . ومن ثم كانت الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على المقاييس الموروثة من النقد والبلاغة العربيين ، التى رأى العقاد فيها ما يعوق صحة العقل والنفس فى أمة ناهضة ، كل ما يعوزها أن يكون الواجب شوقا والضرورة حرية .

وفى نهاية قراءة إبداعية مطولة يجريها مصطفى ناصف على تراث العقاد ، يرى أن النقد المعاصر خليق بأن يعود إلى هذا التراث ليمحص أموراً ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ؛ ومحاولة دعم فلسفة خاصة بالحكم الأدبى ؛ والتأنى إلى اللغة من طريق فلسفة الظاهريات التى أهملها معظم الذين ناقشوا العقاد وخاصموه . وإذا ما تحقق ذلك التمحيص استطعنا أن نجعل من تقويم العقاد مبتدأ تحليل جديد ، يمكن أن يفيد فى رؤ ية مجال واسع من النصوص .

ولكن مصطفى ناصف يؤكد أن تعرف هذا التقويم يحتاج إلى التلبث ، حتى نعرض العقاد فى آفاقه المتباعدة ، ونعلم كيف يمكن أن نصل بينها دون أن ننخدع بعناوين العقاد الكثيرة ، ودون أن نعجز عن تأليف وحدات كبرى لهذه الأشتات . ويبقى ، أخيرا ، أننا إذا أنعمنا النظر فى ثورة العقاد وجدنا باحثا معنيا بخطى الثقافة المصرية العربية ؛ خطى العقل التى تنبع من الشعر ، الذى يجعل له العقاد وظيفة الكشف عن الذات القومية ؛ وذلك تفسير ربما يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاغتراب . إن العقاد كأنما ينادى النقاد المعاصرين نداء قويا : عليكم بالتصورات الأخلاقية والروحية التى تشكل القوة الداخلية لوعى المجتمع الذى تنتمون إليه . ووعى المجتمع العربى هو الأمانة التى ينبغى أن يحملها الآن النقد العربى ، ويأخذها بقوة .

● وبعد هذه الوقفة عند منزع العقاد النقدى فى أفقه الأعلى ينتقل بنا على شلش إلى الحديث عن محاولة من المحاولات الباكرة فى النقد الأدبى العربى الحديث ، متمثلة فى جهود منسية ، أو شبه منسية فى تاريخنا النقدى الحديث ، وأعنى بها شخصية الناقد أحمد ضيف ، الذى عمل أستاذا بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، ومدرسة المعلمين العليا ، ودار العلوم ، وانتخب عضوا بمجلس جمعية أبولّو عند نشوئها فى عام ١٩٣٢ .

وتنطوى صفحة أحمد ضيف فى تاريخ أدبنا الحديث على : أ ـ محاولات فى القصة والرواية والمسرحية ، ب ـ مقالات اجتماعية ، جـ ـ دراسات فى الأدب والنقد . ويتناول الباحث محاولات ضيف الإبداعية بالدرس والتحليل ، مشيرا إلى محدودية قيمتها ، وقلة تأثيرها ، وكيف أنها كانت أثرا من آثار دراسته فى فرنسا ، وتحمسا لاستنبات الجديد ، ورغبة فى التواصل مع الثقافة الأوروبية الحديثة .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة مقالاته الاجتماعية خالصاً إلى قلة عددها بالقياس إلى كتاباته الأخرى ، وعدم قدرتها على الكشف عن رؤ ية اجتماعية واضحة ومحددة ، وإن كانت تؤكد اهتمام ضيف بالمجتمع وقضاياه ؛ ذلك الاهتمام الذى أعلن عن نفسه كذلك فى دراساته الأدبية والنقدية .

وأخيرا يتوقف الباحث عند إنتاج ضيف النقدى ، فيلقى الضوء على كتابه« مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، محللا مفهومه لكلمة البلاغة ، ومفهومه لكلمة المجتمع ، ومستخلصا أبرز أفكار ضيف فى هذا الكتاب ، فيما يتعلق بطبيعة الأدب ودوره وغايته ، وبوظيفة النقد الأدبى ، والإطار الفردى ـ الاجتماعى الذى يساعد فى تشكيل الأديب ، والاحتكاك الثقافى .

ثم يلقى الضوء بعد ذلك على كتاب ضيف « بلاغة العرب فى الأندلس » ، راصدا أهم مبدأين أخذ بهما الناقد فى خطابه النقدى وهما : مبدأ الصورة الشعرية ، ومبدأ إبراز الشاعر لشخصيته الفنية .

ثم ينتقل الباحث إلى دراسة مقالات ضيف المتفرقة ، لكى تكتمل الصورة النقدية لشخصية ذلك الناقد ، فيصنفها من حيث مواقع اهتمامها فى ثلاثة مجالات : تاريخ الأدب ؛ الأدب الشعبى ؛ القصة والمسرحية ، كما يقف من خلالها على جهود ضيف فى مجالات المصطلح النقدى فى مستوياته الثلاثة ، المصطلح المترجم ، والمصطلح المعرب ، والمصطلح الموضوع .

ويختتم الباحث دراسته بتقويم عام لجهود أحمد ضيف النقدية ، موضحا الاهمية التاريخية لريادته ، وكاشفا عن دوره الأصيل فى الدعوة إلى أدب قومى ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبى ، ومشيرا إلى سبقه طه حسين إلى كثير من أفكاره ودعواته من الناحية النظرية ، دون أن يتبع تلك الأفكار والدعوات بتطبيقات عملية ، كانت جديرة أن تضعه فى مكان أكثر بروزا وتألقا .

● ثم تأتى وقفة ثالثة عند علم آخر من أعلام نقدنا العربى الحديث هو محمد مندور ، فيعرض فاروق العمرانى للنزعة

الجمالية الإنسانية عند هذا الناقد فى المرحلة الأولى من نشاطه النقدى ، راصدا العوامل الثقافية والأدبية التى أسهمت فى تكوين هذه النزعة ، وباحثا عن خصائص نظرية مندور النقدية فى بواكيرها .

ويحدد الباحث عوامل تكوين مندور الثقافى والأدبى فى : تأثره بمحاضرات طه حسين ، وإقامته الطويلة بفرنسا (١٩٣٠ - ١٩٣٩) التى ساعدته على تمثل الثقافة الأوربية تمثلا كبيرا . ويرى الباحث أن كتابات « جوستاف لانسون » هى منبع المعرفة الأدبية والنقدية لكل من مندور وأستاذه طه حسين سواء بسواء .

يحدد الباحث بعد ذلك ثلاثة أعمال نقدية تجلت فيها بوضوح نزعة مندور الجمالية - الإنسانية ، وهى : « نماذج بشرية » ، و « فى الميزان الجديد » ، و « النقد المنهجى عند العرب » . أما خصائص هذه النزعة فيتمثلها الباحث من خلال الوقوف على تصورات مندور المتعلقة بثلاث من قضايا النقد الأساسية : ما هية الأدب ؛ حيث يرى مندور أن الصياغة هى قوام النص الأدبى ، وأن الموقف الإنسانى هو محور تواصله ؛ ثم ما هية النقد ؛ حيث النقد فن يدرس الناقد عن طريقه النصوص ويميز بين أساليبها ؛ وأخيرا تأتى قضية المنهج النقدى ؛ حيث المنهج اللغوى الذوقى - التأثرى هو أصلح المناهج النقدية - لديه - لدراسة النص الأدبى .

وبعد استعراض هذه التصورات النظرية ينتقل الباحث إلى دراسة الجانب التطبيقى من نقد مندور فيشرح ما قصده مندور بالشعر المهموس ، مفسرا علاقة الشعر بالحياة لديه ، كما يحلل رؤ ية مندور للشعر بوصفه صناعة ، أى صياغة فنية ، تنهض على المران والجهد والقدرة على السيطرة الجمالية .

وأخيرا يأخذ الباحث على مندور مغالاته فى نظرته الجمالية التى أفضت به إلى الوقوع عندذاك فى مثالية متطرفة ، فقطع الأدب عن أواصره التاريخية الاجتماعية وجعله فنا خالصا .

● واستئنافا لقراءة جهود الأعلام ممن أسهموا فى حقل النقد الأدبى يتتبع سامى منير عامر ما قدمه زكى نجيب محمود من إسهامات نقدية بالوقوف على الخيوط الدقيقة والتشعيبات المتناثرة فى كتاباته النقدية التى انتهت إلى بلورة لنظرية نقدية متكاملة برزت بشكل واضح فى كتابه « قصة عقل » ؛ حيث وضع فيه ما أسماه (نظرية فى النقد) .

ومن خلال تتبع دقيق لروافد الثقافة النقدية عند زكى نجيب محمود سواء فى التراث العربى - متمثلاً فى نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص - أو فى الروافد الغربية الحديثة ، متمثلة فيما يعرف بمدرسة النقد الجديد عند « كنيث بيرك » و « سبنجارن » ، ومن خلال استحضار بعض النماذج التطبيقية فى أعمال زكى نجيب محمود النقدية ، وكذلك من خلال مقارنة نقدية بين منهج زكى نجيب محمود ومنهج مندور فى التناول النقدى للأدب وللقصيدة على وجه الخصوص - من خلال كل ما سبق استطاع سامى منير عامر أن يحدد أسس التذوق النقدى عند هذا المفكر . وفى مقدمة هذه الأسس يأتى موقفه من الألفاظ ؛ فهو يرى أن الألفاظ فى السياق الفنى الخاص إنما هى مفتاح للولوج إلى عالم الشاعر السحرى الملىء بمختلف الإيحاءات ، وأن مواقف الشعراء القدامى من نقد ألفاظ الشعر يمكن أن تعد مدخلا نهتدى به فى أسلوب تذوقنا النقدى ، مع إضافات جديدة يمكن الإفادة فيها من ميادين علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتعيننا فى إعادة تفسير ما نقرؤه . كذلك يركز زكى نجيب على ضرورة الانتباه إلى صوت الكلمة الناشىء من تضام أصوات أحرفها ونظمها داخل وزن موسيقى (عروضى) معين لإحداث تأثير إيحائى ، وذلك دون إغفال لشكل الكلمة ؛ فتأمل الألفاظ بصريا ، والاستمتاع بما وضعت فيه من سياق منغم صوتيا ، هما محور الإحساس بالجمال . كذلك فإن الخبرة الجمالية عنده تتجدد لدى النقاد بتجدد إدراكهم لمدى فاعلية خيال الشاعر فى طريقة تركيب بنائه الفنى لفظة لفظة وصورة صورة ، بهدف خلق صفة جديدة للشىء لم تكن له قبل أن تنشأ تلك العلاقات الفنية الجديدة الخاصة . كما كشف الباحث عن وضوح أثر عبد القاهر الجرجانى فى كثير من كتابات زكى نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه الخصوص ما حاوله فى تقنين الذوق النقدى خلال قراءتين : قراءة أولى تذوقية ؛ وقراءة ثانية نقدية . والهدف من هذه القراءة الثانية هو تجميع البناء اللفظى فى القصيدة داخل كيان عضوى موحد ، والاتجاه به وجهة فلسفية تفسر لنا السر فى تماسكه عضويا . وهذه هى الإضافة التى قدمها زكى نجيب إلى نظرية النظم التى تأثر بها .

وفى النهاية خلص الباحث الى أن العمل النقدى عند زكى نجيب محمود عمل إبداعى ، يقوم فى جوهره على الاستغلال الجرىء لكل القدرات العقلية للناقد ، بما فى ذلك خياله وبصيرته المرهفة . ومن ثم يكتسب هذا الإبداع التذوقى شكلا مقنعا يساعدنا على الوقوف على الجهد الخلاق الذى قام به المبدع .

● وبعد الوقوف على هذه الإسهامات الفردية ينتقل بنا محمد فتوح أحمد إلى أفق أرحب فيمارس ما يسمى بـ (نقد النقد) ، ويتخذ خطابه منحى يشبه الحوار المتأمل مع لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال ورشاد رشدي وآخرين ، محاولا أن يرجع مقولات كل ناقد إلى مصادرها ، وكاشفا عن تطور مسار الرؤية عند بعض منهم وثباته عند البعض الآخر .

ويطرح الباحث مفهوم الغائية في العمل الأدبي ، فاصلا بين الغائية المعلنة والغائية المضمرة ، ومحللا مواقف النقاد العرب من هذا المفهوم . وفي وسع المستقصي لهذه المواقف ـ كما يرى الباحث ـ أن يحدد من خلال الرصد الأولى أشكالا عدة لمفهوم الغائية ، فهي عند بعضهم « شريعة الحرية » ، وعند بعض آخر « فهم النفس البشرية » ، وعند بعض ثالث « انحياز إلى معنى اجتماعي » . . وهكذا .

ويدرس الباحث المصطلحات الأساسية التي عبر من خلالها هؤلاء النقاد عن فهمهم للغائية الأدبية ، موضحا عند كل منهم طبيعة العلاقة بين تجربة الفنان وتجربة الواقع ، ومشيرا إلى الفروق الدقيقة التي تفصل بين وجهات نظرهم في هذا الأمر .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة تصور هذه المجموعة من النقاد للعلاقة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي ذاته ، دالا ومدلولا ، أو شكلا ومضمونا ، أو موقفا وتشكيلا . ويرى الباحث أنهم يتضامنون جميعا في الإيمان بدور النسق الصياغي للمكونات التي توفر بائتلافها تآلفا كليا وتناغما شاملا في العمل الأدبي . ولكنه يرصد الاختلافات التفصيلية فيما بينهم عند تطبيق هذا التصور النظرى على بنية العمل الأدبي .

ويخلص الباحث في النهاية إلى تحديد القسمات المشتركة بين أبناء هذا الرعيل النقدى الأول ومنها : النزعة الإنسانية ، وموضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية ، والإلحاح على دور الصياغة والنسق ، وواقعية اللغة التي تعنى قبل كل شيء واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الذى تخوضه . ويرفض الباحث القول بأن هذا الإطار النقدى ذا القسمات المشتركة يرقى إلى مرتبة تأسيس مدرسة نقدية جهيرة الملامح ، مفضلا أن يرجع تلك القسمات المشتركة إلى نوع من تلاقي الأمزجة ، وتواصل المشارب ، وتوارد الأذواق .

● وكما ائتلفت مجموعة من النقاد لكي تشغل حقبة بعينها من تاريخ النقد العربي الحديث على نحو كشفت عنه الدراسة السابقة ، فكذلك ائتلفت في منظور عبد العزيز المقالح مجموعة أخرى جمعت بينهم صفة واحدة ، هي أنهم شعراء ونقاد في وقت معا ، على تفاوت بينهم في انتمائهم إلى عالم الشعر أو عالم النقد . وأمام كثرة النقاد الذين قالوا الشعر ، أو الشعراء الذين مارسوا النقد ، آثر المقالح أن يقصر دراسته على ثلاثة فحسب منهم ، فكانت دراسته « تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب » .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد هم عالمي ، لا يتميز به العرب في ماضيهم وحاضرهم عن غيرهم من البشر ، فهو صفة غالبة في طبيعة الإبداع والمبدعين في كل زمان ومكان .

أما صلاح عبد الصبور فقد كان واحدا ممن أدركوا أبعاد التحول في الواقع المصرى والعربي إبان الخمسينيات والستينيات ، فوضع معتقداته القديمة جانبا ، واستعاض عنها معتقدات أخرى ترتبط بتلك التحولات الجديدة ، لكى يلعب دورا ثوريا في التغيير الممكن ، وفي الاتجاه الذى ساد منذئذ إلى العمل من أجل استرداد خصائص الأمة العربية ، التي فقدتها منذ عشرات ، بل مئات السنين ، ولكى يسهم بنصيب في ربط الفكر والأدب بالمشروع القومى الرامى إلى وضع حد للانقسامات التي كانت تشل المجتمعات العربية . وفي هذا الإطار الثقافي يبحث المقالح ملامح المنهج المفتوح لصلاح عبد الصبور ، ورؤيته النقدية القائمة على النزعة الذوقية الشخصية بصفة عامة ، على نحو ما يبدو في كتاباته النقدية عن الشعر والمسرح ، دون توقف عند منهج نقدى معين .

ويلتقى أدونيس ـ كما يرى الباحث ـ مع عبد الصبور ـ نقديا ـ عند الرغبة الكاملة في رفض التأطر ، والاستعصاء على التكيف في نطاق أى من تلك الطروحات التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الراهنة . وفيما عدا ذلك يتخالف الشاعران الناقدان ، لا سيما في مفهوم الحداثة ، التي تعنى عند عبد الصبور قيمة عصرية محددة ، في حين أنها لدى أدونيس قيمة مستقبلية لا يحدها الحاضر ولا المستقبل ، كما تتمثل لديه على الدوام بوصفها هاجسا يرافقه كظله ، على نحو خلق حوله

تلك الحالات متعددة الألوان ، الجامعة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط . ويركز المقالح فى دراسته لتجربة أدونيس النقدية على تلك الحداثة فى أبعادها المختلفة المتعلقة بالتراث واللغة والشعر .

وأما كمال أبو ديب فقد طغت شهرته النقدية على شهرته الشعرية ، برغم إنتاجه الشعرى الذى يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين الباحثين عن القصيدة العربية المعاصرة . يقول المقالح إن أباديب قد عاصر ذلك الحوار الذى بدأه الفكر النقدى العربى فى السبعينيات مع مناهج النقد الغربية القائمة على علوم اللغة ، التى تَبيَّنَ - كما يقول - أنها قد امتلكت حضورها الباكر فى واقع الفكر الإنسانى مع الإنجازات الجليلة لعدد من النقاد العرب القدامى . وهذا هو الخيط الذى أمسك بأطرافه أبو ديب ، وحاول أن يقود به تيارا معاكسا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين ، بل إنه آثر - فوق ذلك - أن ينقل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى فى تأسيس بنيوية عربية ، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية بدأت ملامحها تتضح الآن .

ويختتم المقالح دراسته ، بعد استعراض وجوه التشابه والتخالف بين الشعراء النقاد الثلاثة ، بتقرير حقيقة أنهم جميعا يحرصون فى كتاباتهم أشد الحرص على مواصلة صياغة المنهج النقدى العربى فى ضوء هموم التحديث ، وأنهم يشعرون بعظم المسئولية نحو الخروج من قلق المواجهة غير المتكافئة مع الآخر ، والانتقال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع .

● وبعد هذه المراجعات لبعض الجهود النقدية الفردية الصرف ، أو الفردية فى إطار مجموعات متجانسة على نحو ما ، يأتى القسم الثالث من الدراسات فى هذا العدد ليراجع القضايا والجهود المنهجية ، ويستهله **محمد ناصر العجيمى** بدراسة عن « المناهج المبتورة فى قراءة التراث - البنيوية نموذجا » .

من الشائع القول بأن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه ، كما أن المنهج ذاته يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها فى فضاء من العلاقات غير فضاء علاقاتها الأصل ، مهيئا بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها . ولا شك فى أن ما طرأ على مختلف صنوف المعرفة ومناهجها من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد فى تفجير السنن التقليدية فى النقد الأدبى ، واستحداث طرق جديدة تختلف عنها نوعيا فى الوصف والتحليل .

وقد كثر الجدل حول توظيف المناهج الحديثة فى قراءة النص الأدبى العربى بعامة ، والنص الأدبى القديم بخاصة . ويشف هذا الجدل عن مشكلة ذات وجهين ؛ يكمن الأول فى أن هذا الجدل يرجّع صدى المعارك المنهجية فى الغرب - كما يرى العجيمى - ويندرج من ثم ضمن هموم فكرية ومعرفية عامة ؛ ويتمثل الثانى فى أنه يعكس وجها من وجوه أزمة الفكر العربى الحديث فى علاقته بالطرف الآخر من ذاته ؛ وهو التراث .

ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حماسة فى اصطناع المناهج الحديثة ، لا سيما البنيوية ، والتوسل بها فى دراسة التراث الشعرى ، جعل العجيمى دراسات أبى ديب الموصولة بالشعر العربى القديم موضوعا لدراسته هذه التى قسمها إلى ثلاثة أبواب ؛ يختص الأول بالجهاز النظرى ، ويقصد به منظومة المفاهيم والقيم المعرفية المؤسسة لمذهب أبى ديب فى القراءة ؛ ويختص الثانى بالمستوى الإجرائى ، ويقصد به آليات الاستقراء ، وطريقة توظيف الجهاز النظرى فى تحليل المادة الشعرية ؛ ويختص الثالث بالمحاور الدلالية أو المضامين التى استخلصها أبو ديب من قراءة الشعر القديم . ثم يعرض العجيمى لثلاثة أبعاد دلالية بارزة لدى أبى ديب ، هى الأسطورى والوجودى والتحليل النفسانى .

وفى خاتمة الدراسة يخلص العجيمى إلى معارضة كتابات كمال أبى ديب وكتابات غيره من الدارسين العرب الذين وظفوا مناهج النقد الحديث فى قراءتهم التراث الشعرى العربى ، على أساس أنها تقدم - فى نظره - شاهدا على مدى خطورة المزالق المنهجية التى وقع فيها هؤلاء ، وعلى مدى ما يعانيه نقد تراثنا الشعرى بوسائل حديثة من تخبط وعشوائية وتشويه للمنظور والمادة المدروسة معا . ويضرب العجيمى مثلا للبديل عن هذه الكتابات بما يقوم به أركون من تفكيك للفكر العربى القديم ، وكشف لآليات إنتاجه المعنى ، التى تبدو نابعة منه لا مفروضة عليه وفق جهاز قبلى ، ويرى أنه خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به فى الميدان الأدبى . ومع أن العجيمى يقرر فى النهاية أنه ليس فى نيته إطلاقا تقديم مشروع بديل لدراسة التراث الشعرى العربى ، فإنه يجازف - على حد قوله - ببسط بعض ما يراه إطاراً صالحا لمثل هذه الدراسة ، وعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب محكم - على حد تعبيره .

● وفى محاولة لتعرف أهم المناهج النقدية المعاصرة فى المغرب العربى يقف بنا **محمد خرماش** على البنيوية التكوينية .

التى فرضت نفسها على الفكر النقدى المغربى ، لما تتميز به من الجمع بين الاهتمام بالمضامين الاجتماعية واحترام الخصوصية الأدبية التى لا يرضى الفكر النقدى عن إغفالها فى الوقت نفسه .

وقد رأى خرماش أن الدارسين المغاربة استطاعوا أن يستثمروا المنهج التكوينى فى دراساتهم بكيفيات تختلف دقة وعمقا وفعالية . فمثلا ركز محمد برادة على مرحلة التفسير فى محاولة (موضعة) كتابات « مندور » ، واستغل مفهوم رؤ ية العالم فى دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان فى التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات فى الرواية . والأمر كذلك بالنسبة إلى محمد بنيس ، الذى فهم التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج البنيوى الشكلى والمنهج الاجتماعى الجدلى . وكذلك ربط سعيد علوش بين الخطاب الروائى والخطاب التاريخى فى محاولة تطبيق مفهوم جولدمان للوعى القائم والوعى الممكن والوعى الخاطىء . أما حميد لحمدانى فقد حاول أن يتفهم جل مقولات البنيوية التكوينية ، لكنه جعل كل همه منصرفا إلى رؤ ية الواقع الاجتماعى . من أجل هذا كله فإن استيعاب البنيوية التكوينية لم يكن شاملا وعميقا ، أو على الأقل لم تطبق دائما بما هى منظومة متكاملة . ولم يقع الالتزام المنهجى بجميع خطوات هذا المنهج ومفاهيمه الإجرائية طبقا لجولدمان . ويرجع خرماش ذلك إلى المرونة المطلوبة فى التطبيق ، لاختلاف السياق الحضارى والمناخ الذى أفرز تلك المفاهيم المنهجية عنه فى المجال المغربى ، الذى طبقت فيه ، وكذلك لاختلاف نوعية النصوص الغربية التى اقتضتها عن خصوصية النصوص العربية التى قاربتها .

● واستئنافا للمراجعات المتعلقة بالاتجاهات المنهجية المجددة فى نقدنا العربى الحديث يبدأ **عصام بهى** دراسته عن « الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده » بالإشارة الى بدهية العلاقة بين الأدب ـ والفنون جميعا ـ والنفس الإنسانية ، الفردية والجماعية ، وإلى أن هذه العلاقة ـ من ثم ـ قد صارت أساسا فى الفلسفات الجمالية المختلفة ، منذ أفلاطون ـ على الرغم من إدانته لنتائج هذه العلاقة فى الإبداع الفنى ـ إلى أرسطو ، الذى جعل الفن « محاكاة للناس وهم يعملون » . ولم تغب هذه العلاقة عن ذهن النقاد العرب القدماء ، من ابن سلام وابن قتيبة إلى عبد القاهر الجرجانى .

وبنشأة علم النفس الحديث على يد فرويد ، وانتشاره ، وبمحاولات فرويد نفسه تطبيق « علمه » على بعض الأدباء والفنانين ، كان الجو مهيأ ـ فى منطقتنا العربية ـ لانطلاق شعراء الوجدان ونقادهم . وقد وجد النقاد الشعراء من هذا الاتجاه ، وعلى رأسهم العقاد والمازنى ، فى علم النفس ضالتهم ، فصدرت عنه دراساتهم النقدية ، التى كانت دراسة العقاد « ابن الرومى : حياته من شعره » باكورتها .

ويركز كتاب العقاد على دراسة « نفسية » ابن الرومى وشخصيته التى كان شعره « مرآة » تعكسها بكل تفصيلاتها ، مهملاً الجوانب الفنية التى عبرت عن هذا المضمون النفسى فى شعر ابن الرومى .

وفى إطار المنهج النفسى برز تيار آخر ـ فى كتاب « **من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده** » لمحمد خلف الله أحمد ـ يتجه إلى دراسة « النظرة الأدبية »مفيدا من علم النفس وإنجازاته ، ومتوقفا عند النقاد الذين جعلوا علاقة الأدب بالنفس الإنسانية علاقة مركزية ، سواء قبل ظهور علم النفس أو بعده ، مثل عبد القاهر الجرجانى وكوليردج .

وفى الإطار نفسه ، تأتى دراسة مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فى الشعر خاصة » ، التى تركز على دراسة « الشاعر فى حالة الإبداع » من خلال أدوات ثلاث ، هى الاستخبار Questionaire والاستبار Inter-view وتحليل المسوَّدات . وهى دراسة ـ لا شك ـ أقرب إلى علم النفس ودراساته ، لكنها لا تخلو من فائدة لكل من الأديب والناقد فى فهم « حالة الإبداع » فى علاقاتها المعقدة والمتشابكة .

أما التيار الثالث فيركز على دراسة الأعمال الأدبية ذاتها ، محللاً ومفسرا ، وهو الذى يبرز فى عمل عز الدين إسماعيل « التفسير النفسىّ للأدب » ، الذى يقف عند أعمال غربية وعربية ، سابقة على ظهور علم النفس الحديث أو لاحقة له .

وعلى أية حال ، فلا شك أن اتصال النقد بعلم النفس قد أفاد كثيرا ، سواء بما درسه من شخصيات الأدباء على مر العصور ، أو بما أثاره من أعمال أدبية ، أو جوانب فيها كانت محيرة للنقاد ، أوبما أثاره من قضايا فى نظرية الأدب ، وفى قضية الإبداع فى علاقاتها المتشابكة بأطرافها جميعا . لكن القضية تكمن فى هؤلاء الدارسين الذين تطرفوا فى تصوير هذه العلاقة بين علم النفس والأدب ، حتى جعلوا من الأدب ـ قديمه وحديثه ـ تعبيرا عن مقولات علم النفس ، فى حين أنه لا يمثل ـ فى الحقيقة ـ إلا فرعا واحدا من فروع دوحة المعرفة البشرية ، التى ينبغى لكل من الأديب والناقد أن يفيد منها .

● وأخيرا يأتى مقال سعد مصلوح « اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبى : قول فى نقد الذات ومكاشفة الآخر » ، ليقف بنا عند العلاقة التى انقطعت أو كادت فى نقدنا الحديث بين المشتغلين بالأدب والنقد الأدبى والمشتغلين بالعلوم اللسانية ، فى حين أن كثيرا من مشكلات النص الأدبى التى كانت موضع خلاف بين النقاد هى ـ كما يقول مصلوح ـ ذات جوهر لغوى ، لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولحسن الحظ أن حدثت إفاقة مؤخرا على هذه الحقيقة ، حيث أدرك المشتغلون بالنقد أهمية عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها فى دراسة النص الأدبى ، وكيف أنها ربما كانت أقرب إليه من كل الفروع المعرفية الأخرى .

من هنا عنى المقال برصد أسباب تلك القطيعة بين النقاد واللسانيين العرب ، وبتحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيما أنتجه ذلك من نقد يسترشد بالتحليل اللسانى ، وأخيرا استشراف مستقبل هذه الحركة . ولأن مصلوح يشتغل أساسا باللسانيات ، ويرى فى النص الأدبى هما مشتركا بين المشتغلين بهذا العلم والنقاد ، فإنه يجعل مقاربته هذه الأمور الثلاثة فى بابين : الأول « نقد الذات » ، أى معالجة المسألة فى جانب اللسانيات ؛ والثانى « مكاشفة الآخر » ، أى المشتغلين بالنقد .

وقد رصد الباحث من موقع نقد الذات بعضاً من مظاهر القصور فى حركة البحث اللسانى العربى ، كما رصد ـ من موقع المكاشفة ـ الأخطار التى نجمت عن توظيف بعض المشتغلين بالنقد معطيات البحث اللسانى الغربى تحت ألقاب الأسلوبية والبنيوية وما جرى مجراهما ، دون تمكن حقيقى من أدوات التحليل اللسانى فى مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية . وهكذا وقع النص الأدبى بين تفريط اللسانيين العرب وجرأة النقاد . ولا مخرج من هذه الأزمة ـ فيما يرى الباحث ـ إلا بتآزر العمل الجاد بين الفريقين .

التحرير

● ● العدد القادم من « فصول »

● قضايا الإبداع

●● من أعدادنا القادمة

● الأدب والتكنولوجيا
● شعر العامية فى الوطن العربى
● النص ومشكلاته
● جماليات القصيدة العربية المعاصرة
● جماليات القصة العربية المعاصرة

صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبى ـ الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبى ـ الجزء الثانى
٤	١	٤	قضايا الشعر العربى
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياه
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقى ـ الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقى ـ الجزء الثانى
١١	٣	٣	الأدب المقارن ـ الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن ـ الجزء الثانى
١٣	٤	١	النقد الأدبى والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعرى
١٥	٤	٣	الحداثة ـ الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحداثة ـ الجزء الثانى
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الثانى
٢١	٦	١	تراثنا النقدى ـ الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدى ـ الجزء الثانى
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافى ـ الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافى ـ الجزء الثانى
٢٥	٧	١ + ٢	الشعر العربى الحديث
٢٦	٧	٣ + ٤	قضايا المصطلح الأدبى
٢٧	٨	١ + ٢	دراسات فى النقد التطبيقى الجزء الأول
٢٨	٨	٣ + ٤	دراسات فى النقد التطبيقى ـ الجزء الثانى
٢٩	٩	١ + ٢	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٣ + ٤	اتجاهات النقد العربى الحديث

البلاغة واللغة والميلاد الجديد

قراءة فى تراث العقاد النقدى

مصطفى ناصف

(١)

قل أن نجد الباحثين يعترفون بفضل العقاد فى الثورة على البلاغة القديمة . قل أن يذكر العقاد هذا اللفظ . وقل أن يعرج على كتاب من كتب البلاغة أو علم من أعلامها . ولا نعرف أنه ذكر صراحة دائرة البحث فيها أو هيكل دراستها أو طرق تناولها أو الغاية المرجوة من مباحثها . ومع ذلك فدور العقاد فى تمحيص هذه الجوانب لا ينكر . ومن هذه الجهة يمكن أن نتناول غير قليل من فصول العقاد وحديثه عن وظيفة الأدب ، وهذا الشاعر أو ذاك . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل موقف العقاد من البلاغة ، إذا هو تحدث عن دوره فى إصلاح الفهم والدعوة إلى النهضة . ليس فى وسع أحد أن يتجاهل موقف العقاد من البلاغة إذا قرأنا تصوره للأدب ودوره فى حياة الفهم الأدبى الحديث . لماذا انصرف العقاد عن البلاغة ؟ انصرف العقاد عنها لأنها لا تحقق المطالب الحيوية التى كان يدعو إليها ، ولأنها لا تحقق تصور الأدب الذى يدعو إليه .

ومن واجبنا أن نعترف بأن كل شىء يدل على أن العقاد فرغ للبلاغة العربية ، وأتقن معالجتها ، وفرغ لشروح الشعر ، التى كتبت حول أبى الطيب وأبى العلاء . رأى العقاد التراث فى هذا الجانب مشغولاً بتقصى اللغة ؛ ولكن عبارة تقصى اللغة أرقت الأستاذ العقاد . لم يكن الأستاذ العقاد ينكر الاهتمام باللغة شرحاً وتأويلاً ونظراً وعملاً . كان العقاد مشغولاً بتمحيص طريقة التأنى للغة ومعالجتها .

كانت البلاغة العربية مشغولة بنوع من المصالحة بين المتكلم والمخاطب ، وكانت مشغولة بتحقيق المآرب واستعمال اللغة استعمالاً ناجحاً . وكانت مشغولة بفن الظرف الذى يشارك فى إدراك النجاح . كانت البلاغة العربية تهتم باللغة لاهتمامها بهذه المصالحة أو تحقيق مآرب الحياة التى تنال من خلال البراعة فى القول والأداء . وبعبارة أخرى لم تكن اللغة فى نظر البلاغة خالصة لنفسها ، ولا كانت مهيمنة على الظرف والمآرب والتوفيق . كانت أبحاث اللغة فى خدمة الشعور بالترف ، هذه الخدمة التى لا تنفصل عن الملهاة أو التسلية . كانت أبحاث اللغة فى شكل بلاغة تخدم أحياناً على الأقل عواطف الطبقة الخاصة أو عواطف البطالة والفراغ .

يجب إذن أن نتساءل : لماذا أنكر العقاد البلاغة ؟ لماذا أنكر غير قليل من وجوه تقصى اللغة ؟ لقد كانت أبحاث اللغة أداة فى خدمة عواطف معينة . ولا يمكن أن نمدح تناول اللغة أو نذمه دون نظر إلى علاقة اللغة بالمجتمع . فالمجتمع يسخر من حيث لا نشعر بحث اللغة لتذليل ما يحتاج إليه . والمسألة الأساسية فى ملاحظات الأستاذ العقاد ، هى هذا التمييز . لقد بدأ العقاد داعياً إلى النهضة ، وكان من الطبيعى أن يتساءل عما يعوق دون النمو . وكان من الطبيعى أن يفترض العقاد أن بعض البلاغة أو تقصى اللغة لا يخدم النمو . ولتقل ما تشاء فى ولاء القدماء للبحث اللغوى ، واستخراج المعنى ، واستنباط القواعد والوجوه . هذا الولاء لا يحتمل الجدل ؛ ولكن

السؤال الذى عنى العقاد هو كيف السبيل إلى تقويم ولاء القدماء للبحث اللغوى .

إن البحث اللغوى يحقق أغراضاً كثيرة ، وقد رأى العقاد نفسه مصروفاً عن كثير من وجوه تقصى اللغة عند القدماء . وما ينبغى أن نفسر هذا الموقف تفسيراً سهلاً عارضاً ، ذلك أن العقاد أنفق معظم الوقت ينكر على بعض البحث اللغوى مشروعيته ، أو قل إنه أخذ يقوم هذا البحث بادئاً بفكرة النهضة التى تعنيه .

كانت النهضة فى نظر العقاد هى إرادة الحياة ، وإرادة الحياة ليست هى إرادة البطالة والفراغ والمجانة . فلا غرابة إذا أنكر العقاد بعض البحث اللغوى المتوارث لأنه ــ فى زعمه ــ يعطى للتسلية والبطالة ما يجب أن يعطى للعظائم والجد وجلائل الحياة .

هذا هو لب موقف العقاد الغريب من شروح لغة الشعر وجهد القدماء فيما سموه باسم النقد والبلاغة . هل تستطيع هذه الشروح أو هذه البلاغة أن تدعم الإحساس المرجو الذى نسميه باسم النهضة ؟ من الواضح أننا إذا تناسينا فكرة النهضة عز علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية القديمة باللغة .

تساءل العقاد عن الفلسفة الحيوية الكامنة وراء بحوث اللغة وشروحها ووجد هذه الفلسفة بمنأى عن خدمة النهضة وتوقيرها والتأتى إليها من كل وجه من وجوه الممارسة اللغوية والأدبية .

وجد العقاد الجيل الناهض محتاجاً إلى فلسفة لغوية ثانية ، ووجد الطريق إلى هذه الفلسفة مزدحماً بالضباب ، أو قل وجد الاتجاه العاطفى السائد محتاجاً إلى مقاومة . قرأ العقاد البلاغة فرأى الباحثين يتعمقون ، ولكنهم فى تعمقهم يوحون إليه أنهم يشرحون لأشياء لا خطر لها ولا مبالاة بها .

كانت البلاغة العربية صرحاً كبيراً ينتهى إلى خلاصة مزعجة ، لا تحاسب الشاعر على كذب ، ولا تطالبه بطائل فى معانيه ، ولا تعول على شىء كثير مما يقول . وعلى هذا النحو لم تكن البلاغة ولا شروح الشعر تخدم الحساسية الجديدة التى يريد الأستاذ العقاد إرساءها .

وبعبارة أخرى تجاهل الباحثون فى اللغة فكرة الحقائق ، وبحثوا شئون اللغة التى تعين على تجاوز الحدود ، والخلط بين الخطأ والصواب . وتجاهل البلغاء فى نظر الأستاذ العقاد مبدأ الطباع السليمة أو الوجه المستقيم . هذه هى الطعنات التى ظل العقاد يوجهها إلى الذين يقفون فى وجه الحساسية الجديدة أو حساسية النهضة وإرادة الحياة .

وقد انصرفت البلاغة إلى مبدأ التحسين الذى يستغنى عن فكرة الطبع السليم أو الوجه المستقيم . وانصرفت من خلال هذا التحسين إلى المغالطة الوهمية . وأوحى إليه الدارسون المتقدمون للغة بعد كل العناء أن الصرح الذى يقام لا يخدم سوى عواطف البطالة والفراغ . وعانى المتقدمون فى إقامة فلسفة ضخمة تثير الإشفاق والإعجاب . ولا غرابة أن اتهمت البلاغة فى العصر القديم ذاته واتهمت بعض شروح الشعر ، بأنها لا تخدم الجد والصدق والآمال والفضائل . وسخرت الأبحاث ــ على خلاف ذلك ــ لقبول مبدأ التشويه أو التزييف . لقد رأى العقاد أن الفصل بين التشويه أو التزييف من جانب ، والصدق والجد من جانب آخر ، واضح لا يقبل الريب . فإذا خاصمته فى هذا فقد فتحت على نفسك وعلى العقاد أبواباً كثيرة . ولكن المشغول بالنهضة ، المنتمى إلى المستقبل والتطلع ، لا يرتاب فى هذا التمييز .

(٢)

والحقيقة أن العقاد يقسم الأدب العربى قسمين كبيرين . ومنذ أواسط الدولة العباسية صار الأدب هدية تحمل إلى الملوك والأمراء لإرضائهم ومنادمتهم . وكان أول ما ظهر من عيوب المبالغةُ والشطط ؛ لأن كثرة الممدوحين والمادحين تدعو إلى التسابق فى تعظيم شأن الممدوح ، وتفخيم قدره ، وتكبير صفاته ، والإرباء بها على صفات الممدوحين قبله ، فلا يقنع الشاعر ولا الملك أو الأمير بالقصد فى الوصف ، والصدق المألوف فى الثناء ، ويجره ذلك إلى التفنن فى معانى المدح وغير المدح ؛ لأن السذاجة لا ترضى فى كل حين ، ولابد من شىء من التنويع واللباقة أو التفنن والاحتيال . ومن هذا كله تنشأ المغالطة فى المعانى ، والتورية المتمحلة ، والهزل العقيم .

ويستطيع المرء أن يقول بعد هذا إن البلاغة ازدهرت منذ أواسط الدولة العباسية ، وعول أصحابها على خدمة هذا الأدب والتشريع له ؛ فالبلاغة أقرب إلى خدمة التصنع المشار إليه . والتصنع عبارة مهمة ، تعنى أن البلاغة لا تحفل كثيراً بالسذاجة والقصد والصدق ، وإنما تميل ــ على عكس ذلك ــ إلى ما نسميه المبالغة والتظرف والتسلية . والعقاد يخاصم التظرف الذى ينبىء عن المجانة وحب الفراغ . ولا ريب شغل العقاد بمخاصمة الصنعة ؛ لأن الصنعة قرينة شهوات الفراغ المتقلبة ، والتسابق فى إرضاء طائفة من الناس ، وتكبير الصفات ، وإشاعة نوع من الهزل العقيم الذى لا يتطلع إلى الجد والصدق والقصد .

عاش العقاد يحذر من خدمة البلاغة فى بعض مظاهرها للضعف والسقوط والحذلقة ، ويحذر من مغبة التلهى والتسلية . تطلع العقاد إلى النمو والنهوض والجد . ويستطيع المرء أن يقتنع بأن العقاد حارب البلاغة فى سياق يخلو من ذكرها ، ولكن ما يصدق على بعض الأدب يصدق لا محالة على الملاحظات البلاغية التى احتفلت بالبديع . وليس البديع إلا لفظاً آخر يعبر عن المجانة والظرف والتلهى ، وتكبير الصفات ، والبعد عن الصدق والقصد .

ولا يستطيع المرء أن يتجاهل نظرة العقاد إلى الأدب فى ضوء فلسفته العامة ، ولا يستطيع أن يهمل القوة التى أعطاها لكلمة الصدق وكلمة الطبع وكلمة الفطرة . ولأمر ما قل استشهاد البلاغة الموروثة بنماذج من الشعر الجاهلى الذى كان مبرأ من الصنعة . كان

الأدب ملكاً مشاعاً للقبيلة كلها ، ولا هزل فى أدب القبيلة ، إنما هو فخر تتطاول به أعناقها ، أو غضب تغلى به صدورها ، أو غزل تترنم به كل سليقة من سلائقها ، أو تاريخ يسجل أنباءها ، ويستوعب خلاصة تجاربها وحكمتها . وأما بعد ذلك الطور فيغلب أن يكون الأدب ملكاً للأمة عامة أو للإنسانية قاطبة ، فلكل قارىء حصته منه ، ولكل آونة حقها فيه ، ولا أمل له فى النجاح إن لم يكن مستقراً على قواعد الفطرة الباقية ، لا على الأهواء العارضة ، والمآرب الفردية الخاوية .

كانت بواعث الحياة القوية خلاصة مرامى العقاد . والحياة القوية فى نظر العقاد هى حياة التعبير الصادق الجميل ، والحياة الضعيفة هى حياة التعبير الكاذب الشائه . الحياة القوية عند العقاد هى الشعور النبيل المجيد ، وهى طلب العزة والسيادة ، وهى التعمق فى أسرار الفلسفة والعلوم ، وهى الإقدام إلى مجاهل الأرض وأطراف البحار ، وهى الفتنة بالطبيعة ، وهى إجادة العمل وإجادة القول . شعور دافق وسرائر متيقظة . فإذا كان البحث فى اللغة لا يخدم من بعض الوجوه هذه الملامح فلا بأس عليك فى إطراحه .

ومنذ حمل العقاد مسئولية القلم رأى من واجبه أن يحارب ما يعوق النهضة . وربما فتن العقاد بملامح الحياة القوية أكثر من فتنته بتحليل اللغة . هذا حق ، ولكن لكل جيل أهدافه ، ولكل باحث منزعه . ومنزع العقاد واضح لا شبهة فيه . كان يقول : لا فلاح لأمة لا تصحح فيها مقاييس الآداب ، ولا ينظر فيها إليها النظر الصائب القويم ، لأن الأمم التى تضل مقاييس آدابها تضل مقاييس حياتها . والأمم التى لا تعرف الشعور الحق مكتوباً مصوراً لا تعرفه محسوساً عاملاً .

والعقاد يعلم ما قد يوجه إلى منطقه من بعض الاعتراض ، ولذلك يدفع ما قد يظن من شبهة التحيز إلى طباع دون طباع ، فنحن نقبل أدباً يناقض بعضه بعضاً ، نحن نقبل قصائد كثيرة ليس بينها من التشابه شىء كثير . فالحياة نامية متحركة مضطربة متحولة . ولذلك يحذر العقاد من كراهة الضوابط المختلفة ، ويحذر من الغفلة عن المقاييس المتشعبة ، يحذر العقاد من التمييز القاطع بين الجيد والردىء . وما كانت مقاييس العلم مضبوطة مقدرة إلا لأنها محصورة مجردة من اللحم والدم ، فإذا عرفت القضية الهندسية مرة فقد عرفتها على حقيقتها الأخيرة المقيدة التى لا تتغير أبداً ، وأحطت بجميع جوانبها ، لأن جوانبها قابلة لأن يحاط بها . أما الحقائق النفسية فليست على هذا النمط ، لأنها قد تتراءى لك فى كل مرة بلون جديد وصورة متغيرة . وإليك غريزة الحب مثلاً ، وهى من الغرائز المركبة فى كل نفس . ولكن كم ذا بينها من التغاير فى القوى والدوافع والأغراض والأطوار والمعانى .

وبعبارة أخرى إن الحياة القوية ليست قوالب مصنوعة ، ولا هى حقائق آلية . نحن نقبل مقاييس مختلفة متشعبة ، لأن الاختلاف والتشعب آية الحياة نفسها . ولكن لابد من التقويم ، لأن الحياة ليست فوضى بلا قانون رشيد . لكل عصر بلاغته ، لأن لكل عصر مطلبه من الحياة . ولا يستقيم الحكم الأدبى أو تمحيص اللغة بمعزل عن نظرة فلسفية فى طبيعة الحياة الناهضة . كل حياة تخلق على هذه الأرض تؤتمن على قوتين عظيمتين : إحداهما تحفظها ، والأخرى تعلو بها عن نفسها . وقد نقول بعبارة أخرى إن إحدى هاتين القوتين مادية تتمشى مع الضرورة وتخضع لها ، والثانية روحية تتكبر على الضرورة ، وتنزع إلى الحرية . ومناط هذه القوة الأخيرة فى النفس هو الأشواق المجهولة ، وآمال الخيال اللدنية ، والمثل العليا ، التى لا تظهر فى شىء مما يعالجه الناس ظهورها فى مبتكرات الآداب والفنون .

ومن شواهد ذلك أن الناس يكرهون أن يفاجأوا فى أثناء خضوعهم لشهوة من الشهوات الاضطرارية المسلطة على المخلوقات عامة ، ومن شواهده أنهم من الناحية الأخرى يهللون تهليل الطرب والارتياح لما يقرؤونه فى الشعر والقصص من وقائع البطولة التى يتمرد فيها جبابرة الخيال على سلطان (الأقدار) ، ويهزؤون من أصار الطبيعة وقوانينها القاهرة ، وتراهم يبتهجون ويغتبطون بما يشهدونه على المسارح من الروايات التى تتغلب فيها السجايا المنزهة على المطامع الضيقة الخسيسة ، التى تدين بالتسليم لأقرب أوامر الضرورة ونواهيها ، ويستريحون إلى ما تترجاه قرائح الشعراء والحالمين من عصور العدل والفضيلة والكمال والانطلاق من ربقة الحاجات المعيشية . يهللون لهذه الأمور مع علمهم أنها لا تكون كما يرجون فى عالم الوقائع المحسوسة . غير أنهم قد أيقنوا بالإلهام أنها هى قائد الإنسانية الذى صحبها خطوة خطوة فى معارج الحياة ، فتقدمت وراءه من حمأة الحشرات المستقذرة إلى هذا الأوج المتسامى صعداً إلى السماء ، وجعلت الحياة فناً يخيل إلى الإنسان أنه يخلقه باختياره كما يخلق بدائع الصور ، والكون متحفاً يقاس بمقاييس الحرية والجمال .

(٣)

فى الأدب كل ما فى الحياة من حاضر ومغيب ، ومن فرائض وآمال ، ومن شعور بالضرورة فى الطبيعة إلى تطلع لحرية المثل العليا . وواجب على الذين يفهمون عظمة الحياة من أبناء جيل العقاد أن يحسنوا فهم هذه الحقيقة ليعلموا أن الأمم التى تصلح للحياة وللحرية لا يجوز أن يكون لها غير أدب واحد ، وهو الأدب الذى ينمى فى النفس الشعور بالحياة والحرية . وليس هذا كله بحيث يفهم فى إطار من التحيز وضيق الأفق ، فالحياة الجادة التى يصورها العقاد لا تعنى إنكار الهزل ، والحياة الجميلة الحرة لا تعنى إنكار القبح . وهناك فرق بين الاشتغال بالهزل والاشتغال بتمثيله . وفى تمثيل الهزل حظ وافر من الجد ، وفى تصوير القبح حظ وافر من الجمال . والشعور بالحياة والحرية يحتاج إلى تأمل العوائق التى تحول دونها ، ولا يمكن أن نتصور الحرية بغير عائق من الضرورة أو القيد . فلنشعر بالضرورة شعور راغب فى الحرية .

وبعبارة أخرى رأى العقاد التأملات اللغوية فى عصره وقبل عصره لا تصور القيم التى يؤمن بها ؛ وهى قيم لم يمل العقاد قط من اعتبارها قيم الحياة والحرية . كان العقاد يعبر عن خواطره تعبيراً أقرب إلى الغناء والنشيد ؛ لأنه كان يفرق تفرقة حسنة بين خدمة العقل المتلكىء الحذر ، وخدمة الروح المتوثب الجسور . وربما كانت هذه العبارة الأخيرة أوضح قليلاً من كلمات أخرى فى معجم العقاد ، وعلى رأسها الطبع والصدق والشخصية . وربما كانت كلمة الحرية خليقة بوجه خاص أن تكون هادياً لنا فى تفهم هذه الكلمات . وليس من المستطاع أن نفهم أيضاً ما يعنيه العقاد من كلمة الصنعة بمعزل عن نظرته إلى الضرورة . ومن أجل ذلك كان إيضاح الموقف محتاجاً إلى مزيد من التأمل ، وبخاصة ذلك الجانب المتعلق بالتقابل بين الضرورة من ناحية ، والحرية من ناحية ثانية .

والذى يجمل بنا أن نفهمه أن قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية . انظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه . إنه مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ؛ فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ، ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات . ويمضى فيقول : تصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا لعله أن يكون . ولكننا إذا رزحنا بقيود الحياة وخضعنا لها فقد نسينا غرض الحياة الأسمى . وأما إن جنحنا إلى الأخرى فلنتعلم أن عصا السحر التى تلمس قيود الضرورة فتردها للنفس حلية تزدان بها ، وتومىء إلى الوقر الجاثم فإذا هو مطية يخف بها الخاطر إلى أبعد أجوائه — هى ملكة الفن الجميل . فلا صناعة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من أعمال هذه الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل فى يد صانع لا ذوق فى سليقته للجمال ، ولا قدرة له على تناول الأشياء كما تتناولها يد الفنان .

والحقيقة أن هذه الخواطر ملكت عقل العقاد وراح يتناولها بأساليب مختلفة بعض الاختلاف . فإذا كانت الضرورة من قبيل الاستسلام فإن الحرية ليست بسبيل من التمرد المطلق . وقوام الأمرين فى نظر العقاد أن نجعل من القانون حرية ، ومن القيود حلية ، ومن الثورة نظاماً ، ومن الواجب شوقاً وفرحاً . هذا هو المثل الأعلى فى الحياة ؛ وهذا هو لباب فنها الإلهى الذى يلتقى فيه — كما يلتقى فى فنوننا — قيد الوزن وفرح اللعب ، ويتعانق على يديه الخيال الشارد والقافية المحبوسة . وربما وافق هذا فى قول العقاد قول كاتبة نابغة فى بعض سطورها : قضبان النوافذ فى السجن تنقلب أوتار قيثارة لمن يعرف أن ينبت فى الجهاد حياة . (لنتأمل هنا فى ثورة العقاد على مفهوم الدلالة الوضعية) .

كانت البلاغة تبحث عن تناسب ، ولكن ما التناسب ؟ ولأى شىء يعجبنا ؟ التناسب تابع لوظيفة الحياة ، وليست وظيفة الحياة تابعة للتناسب . وما من حسناء تعدل بالرشاقة صفة من صفات الملاحة . وليست الرشاقة إلا خفة الحركة التى تدل على أن وظائف الحياة حرة فى جسدها . تخطو وتتلفت ، وتشير ، وتختال ، بلا كلفة ولا معاناة . وما من سهو ولا مصادفة كانت الأمم المستعبدة ضعيفة الميل إلى الرشاقة ، تؤثر الأجسام الغليظة المترهلة على الأجسام الممشوقة المستوية . وإنما كان ذلك هواها لأن الحياة فيها مرهقة ، والحرية فيها ضيقة ؛ فهى أميل إلى البطء والتراخى إذ كانت حياتها بطيئة متراخية ، وهى أهون من أن تهيم بالرشاقة إذ كانت لا تحب الحرية ولا تعمل لها ولا تحس فى نفوسها الحاجة إليها .

ويمضى العقاد فيقول : الفكر الجميل تصفه بأنه الفكر الحر ، لا ترين عليه الجهالة ، ولا تغله الخرافات ، ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والوناء . حتى الأخلاق ؛ ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى ، وترفع عن الضرورة ، وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار .

وخلاصة الرأى أننا نحب الحرية حين نحب الجمال ، وأننا أحرار حين نعشق من قلوب سليمة صافية ؛ فلا سلطان علينا لغير الحرية التى نهيم بها ، ولا قيود فى أيدينا غير قيودها . . . .

كان العقاد يرى شئون الحكم الأدبى لا تنفصل عن محبة الحرية على النحو الذى أومأ إليه . وكان يرى كثيراً من الشعر فى الغزل والوصف والطبيعة بهذا المنظار . وكان يرى أن تثقيف الشعور بالحرية هو تثقيف الشعور بالجمال ، وأن الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على المقاييس الموروثة فى النقد والبلاغة . لا يستطيع المرء أن يتشكك كثيراً فى أن العقاد رأى فى هذه المقاييس ما يعوق صحة النفس والعقل فى أمة ناهضة . كيف يكون الواجب شوقاً وكيف تكون الضرورة حرية ؟ هذا سؤال مغزاه أن كثيراً من الأدب وكثيراً من المقاييس يجب أن يعاد النظر فيه . كيف يمكن الاطمئنان إلى تحليل لغوى لا يستهدى بهذا الضوء . التحليل اللغوى عند العقاد أداة فى خدمة هذه التصورات . فإذا رأينا الباحث يتعمق لغة النص دون أن يكون على بينة من حاجة الحياة النامية فقد أخطأ السبيل . وبعبارة مختصرة كان التحليل اللغوى بحيث لا يستغنى عن النظر فى القيمة ، والقيمة هى أشواق النمو التى لا تعوقها الأغلال . لمثل هذا كله كان العقاد يضيق ببعض الشروح ، وبعض البلاغة التى شرعت لأدب لا يحترم نوازع الحياة الحرة البصيرة . فالحرية علم وإحاطة ، ومجاهدة بعد مجاهدة . قد يكون فى كلام العقاد روح الشعر ، وقد تكون فلسفته ذات حظ من الخيال والوجدان .

(٤)

ولكن العقاد كان يرى أن التأملات اللغوية خاضعة للتقويم ، وأنها قد تفيد ، وقد تضر . لقد ورث العقاد ما كان يسمى باسم مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وكانت هذه المطابقة فى بعض الأحيان آية الخضوع أو الإملاء ، وآية الاعتراف المرهق بالضرورات ، والبحث عن التوافق الخاوى الذى يكبت نشاط النفس وحريتها . وكان يرى فى التراث القديم فى النقد والبلاغة

موازين العرف وموازين الطبقة الخاصة ، وموازين التلاؤم والتوهم . وكان هذا كله تراثاً يدرس ، ولكنه عاد لا يصلح لمواجهة أدب جديد ، أو لا يصلح لخدمة مجتمع يجدد فهمه للعرف والطبقة الخاصة ويستعد للمخالفة . كان كل شيء في النقد والبلاغة مقرراً محسوباً من قبل أن ينطق الشاعر . فكيف يسيغ العقاد هذا الإقرار المتحكم ؟ وكيف تستحيل البلاغة إلى فن من فنون التزيين الذي يختبيء دونه المرء ؟ تختبيء الحقيقة في البلاغة المشغولة بتحسين القبيح مرة وتقبيح الحسن مرة أخرى . هذه هي حياة الهزل التي أنكرها العقاد . كان العقاد داعية نهضة ، وكانت النهضة شعوراً بالجمال لأنها شعور بالحرية . فأين التراث اللغوي الفاحص — على خطره — من هذا الشعور ؟ لمثل هذا كله كان التجديد الأدبي ـ في منطق العقاد — هو تغيير النظر إلى الحياة . كان يقول إن الحديث عن الزهرة في الشعر يخلو الإحساس بالحرية ؛ وكان يقول إن اختبار المديح لا يصح دون اختبار هذا الإحساس ؛ وكان يقول إن استعمال الوزن في القصيدة لا يستقيم دون تقدير للتغلب على قيده ، بحيث يصبح هذا الوزن آية من آيات الحرية . وكان يرى أن الكلمات يتعلق بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ولكنها تتضام فيما بينها فتعطى معنى فوق معناها القريب المتبادر ؛ لأن الكلمات كائنات تتطلع إلى الحرية . وكان ينظر في أدب المعري فيحتاط في قبول بعضه ، لأن المعري يسرف في إعطاء القيد والأغلال مكانة لا تحمد . إن الشعور بالحرية كامن في كل موقف ، ولابد من تقويم الفكر كله في ضوء ما يتيحه للإنسان من تجاوز ؛ فنحن لا نعجب بالأفكار لأنها مستقيمة صالحة فحسب ، ولكنها تعجبنا لأننا نستطيع من خلالها أن نتجاوزها بعض التجاوز . وتلك آية الحرية . كان العقاد يقول إن فكرة الحرية ذات ألوان كثيرة لا تحصى ، وإننا نرضى عن كل شعر وكل بلاغة إذا هي خدمت حاجتنا إلى التحرر أو ألفت بين التحرر والالتزام بطريقة تعصم الإنسان من النزق والعبودية .

كان الأستاذ العقاد يرى التجديد الحيوي والأدبي جهداً محتاجاً إلى تمحيص القيمة وإقامة فلسفة جمالية ؛ وكان يرى في هذا كله تقدمة ضرورية للكلام في النص وشرحه .

من الواضح أن قارىء الأستاذ العقاد يستطيع أن يحكم بأن البلاغة العربية لم تحسن تقويم الشعر العربي في خير أطواره ؛ فهي بلاغة تدعو لما يسميه الأستاذ العقاد باسم آداب الانحطاط . وهذه عبارة قاسية . ولكن كل مطلع على آراء الأستاذ العقاد يدرك بغير قليل من الجهد أنه غير راض عن الكتاب المشهور الذي ألفه عبد القاهر الجرجاني إمام البلاغة العربية ، والمعروف باسم «أسرار البلاغة» . وسنعود إلى هذه الناحية بعد قليل . ولكن القارىء خليق بأن يذكر على الدوام أن جهاد الأستاذ العقاد في إعادة التقويم يعني — دون شك — أن قوام البلاغة عند عبد القاهر كان موضوع مراجعة مستمرة قوية . ولا شك أن كثيراً من شواهد هذا الكتاب ينطبق عليه ما سماه الأستاذ العقاد باسم آداب التلهية والمجانة والبطالة والفراغ وفقدان دوافع القوة والحياة والحرية .

والمهم — قبل أن نستطرد — أن البلاغة العربية لم تستطع أن تصف عبقرية الشعر العربي ، ولا هي جعلت هذه العبقرية موضوع اهتمامها ، بل هي خيلت إلى القارئ أن الآداب المتأخرة تنافس — مع الأسف — أطواراً أعلى منها وأصح ؛ أي أن البلاغة العربية في رأي الأستاذ العقاد قامت بوظيفة غريبة أقرب إلى تحسين ما نراه قبيحاً ، أو الدفاع عنه بطريقة ملحة . ولكنها بعد ذلك لا تخلو من مضرة ظلت غير واضحة الخطر قروناً وأجيالاً . وهنا يأتي فضل الأستاذ العقاد ؛ فقد قدم في تاريخ نهضة الأدب والبلاغة فصلاً من أهم الفصول . وليس أدل على أن البلاغة العربية أهملت عبقرية الشعر العربي كما أهملها النقد النظري القديم كله أن التوقد الذي تمتاز به الصرخات الحسية والومضات المحصورة لم ينل فضل تحليل أو تنوير ، والأستاذ العقاد يشير إلى هذا التوقد .

ومن المؤكد أن كل ما لدينا من آثار النقد والبلاغة لا يحسن التمييز بين العواطف الساذجة في غير تركيب ولا تنويع والعواطف المنوعة المتشابكة . والقارىء العربي محتاج إلى هذه العواطف التي تتولد من قدم الحضارة وكثرة اختبار النفوس للنفوس في مختلف الأحوال والأطوار . لم تستطع البلاغة أن تميز العواطف المركبة التي تأتي من تركيب العلاقات بين الناس في بيئات الحضارة . ليس في البلاغة العربية تصوير لغير العلاقات الفردية المفتوحة . وليس لدينا تصور لتأثير التكاليف المدنية في إنشاء علاقات ولباقات وآداب ترتقي بصناعة المدح من السذاجة إلى شيء من التفنن والتنويع . عبقرية الشعر العربي ماتزال غامضة ؛ فإذا زعمنا أن الأبيات العربية طفرة بعد طفرة فما جمال هذه الطفرة ؟ وما الذي يجعلنا نعشقها،لا نستغني عنها بعلاقات أشبه بموجة تدخل في موجة،لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض ؟ لم تستطع البلاغة العربية أن تعنى بالسوانح التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات .

لم يشك الأستاذ العقاد في أن تراث تقويم الشعر عاجز عن أن ينهض بالواجب المفروض في عصر النهضة والانبعاث . والحقيقة أن الأستاذ العقاد أدرك أن الواجب الملقى على الدعاة الجدد واجب ثقيل ؛ فالمسافة التي تفصل الأستاذ العقاد من عامة القراء واسعة مذهلة ، والحساسية الجديدة التي يدعو إليها دونها عقبات راسخة موروثة . وهذا هو الذي جعل جهاد العقاد قليل التأثير مع الأسف الشديد . وكان من السهل اتهام الأستاذ العقاد بالغموض والتعسف والتحيز . والحقيقة هي أن رؤية الأستاذ العقاد كانت سابقة لعصره من بعض الوجوه ، وكان تذليل العصر من الصعوبة بمكان . ولكن الذين تفتنهم بعض التحليلات اللغوية الآن خليقون بقراءة العقاد ، فقد كان يعبر الآفاق البعيدة في عبارات قصيرة ، وكان يرى خدمة اللغة لا تأتي على الدوام عن طريق مباشر . خدمة اللغة هي خدمة الحساسية ؛ ولن تتفتح اللغة أمامنا مادمنا لا نولي شئون القيمة حقها من العناية .

في عصر العقاد ، وعلى الأدق في عام ١٩٢٧ ، وفي عصرنا هذا ، ذوقان مختلفان على أقل تقدير . ويمكن أن نترجم عن هذين

الذوقين أحسن ترجمة مستطاعة إذا اقتبسنا وقفة العقاد أمام بعض أبيات الشعر ومقارنته بينها . هناك ضرب من الاختلاف فى رواية بعض أبيات للبارودى ؛ فقد نشر المرصفى نصاً لقصائده مختلفاً عن النص الذى نشر بعد وفاته . وللبارودى قصيدة يجارى فيها أبا فراس ، وقد جاء فى هذه القصيدة نصان اثنان لبيت واحد ، هما :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم

ملول من الأيام شيمته الغدر

ولكن صاحب الوسيلة الأدبية روى البيت على الصورة التالية :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم
أخو فتكات بالكرام اسمه الدهر

وكان من الطبيعى أن يختلف القراء فيما بينهم حول ترجيح إحدى الروايتين من الناحية الفنية . فأما الذوق المتأثر بالبلاغة العربية فيرى صاحبه أن الصورة الثانية أجود ، أو أن قول البارودى «ملول من الأيام» بعد قوله «ثم بدد شملهم» من أضعف التراكيب ، بخلاف (أخو فتكات بالكرام) ، فإن هذا التركيب جمع بين الجزالة والرقة اللتين بلغتا منتهاهما فى آخر البيت حين فسر شاعرنا الكناية بقوله اسمه الدهر . أضف إلى ذلك أن حزن الشاعر يتجلى فى الشطر الأخير على أولئك النفر الغر الذين بدد الزمان شملهم ؛ وهذا أتم للمعنى وأوفى وأكثر اتصالاً بما جاء بعد ذلك .

وتقدم العقاد فأشار إلى ولع البلاغة بالضجيج والتهويل فى الصورة الثانية . وربما حرصت البلاغة على أن تصور الحوادث التى تبدد الشمل ، كحوادث السكك الحديدية ونكبات الزلازل وانقضاض الصواعق ، وتنسى أن التغير من حال إلى حال طبيعة الدنيا ولو لم تقع المفاجآت الدواهم .

وربما كانت البلاغة العربية أقرب رحماً بالفتك منها بالملالة أو الضجر والسآمة . فى إحدى الصورتين تحرص البلاغة على السورة العامة ، وفى الصورة الثانية حرص الذوق الحديث على صورة الملول الذى يتقلب ويتبدل ويغدر عن شيمة وديدن لا عن هياج فاتك . فى إحدى الصيغتين صورة عنترية تصول وتجول وتنادى المبارزين المناجزين . وفى الصيغة الثانية صورة القدر فى أبديته الطويلة يلعب بالخلائق لعب السائم الضجر فى غير اكتراث ولا تعمد . وقد ظن الأستاذ العقاد أن هذه الصيغة أجدر بالبارودى فى شيخوخته ، وأن الصيغة الثانية ذات الضجيج أجدر به فى شبابه وأول ابتلائه للشعر . ولا يعنينا هذا الجانب شبه التاريخى ، وإنما الذى يعنينا أن نصل وقفة العقاد بما نرى أنه تحول فى الفهم عن البلاغة وآثارها . وكأن البلاغة كانت نوعاً من غناء للدهر على نحو ما قال البارودى فى إحدى الروايتين « أخو فتكات بالكرام اسمه الدهر » . فالبلاغة العربية تقترب من تفهم الشعور على أنه صدمة أصابت جداراً ، أو ضربة وقعت على حجر .

هذه قعقعة التهويل التى يسميها العقاد تارة باسم الصنعة ، وتارة باسم الكذب الذى يجافى الطبع والفطرة الأصيلة . يقول العقاد : إذا سمعت قوله « أخو فتكات بالكرام » بدهك بما يشغلك عن الكناية ، فلا تعود تبالى أكان اسم صاحب هذه الفتكات الدهر أم غير الدهر . ولكنك إذا سمعت « ملول من الأيام » انسرحت أمامك ساحة الحوادث ، فرأيت أطوارها طوراً بعد طور ، ولمحت صورة الزمن القديم يشرف على كل هذا إشراف اللاعب الملول . ويجىء ذلك بعد قوله « أقاموا زماناً ثم بدد شملهم » فيكون أنسب للتراخى فى التقلب ، وأقرب إلى ما جرت به العادة من غير الظروف .

وما كان لذوق خارق فى أثر البلاغة أن ينحو منحى العقاد فى تأويله . منحى العقاد منحى مثقف من غير شك ؛ والانتقال من الفتك إلى الملالة انتقال واسع ؛ فالملالة أدل على التأمل والممارسة الفطنة واجتماع ما يشبه الأضداد ، وحضور جانب من روح الخبر التى لا تحس ، وهى على كل حال أدل على وجه من وجوه البصيرة لا الجهالة العمياء التى تشبه الآلة الصماء فى الرواية الثانية .

(٥)

إن وقفة قصيرة من هذا القبيل أدل على ما قلناه غير مرة ؛ فقد عنى العقاد بالشعر الردىء أكثر من أى رائد آخر ، أو عنى بتصحيح الفهم . وكانت عنايته فى الحقيقة لا تخلو من استعمال بعض العبارات العامة ؛ فقد كان يكتب عن الشعر الردىء كتابة مهتاج ، وكان يسمى الشعر الردىء باسم البهرج والكذب والطنين والبريق . والقارىء محتاج إلى المهل الشديد حين يعبر هذه الألفاظ . كانت آفة البلاغة فيما يظهر أنها لا تميز تمييزاً دقيقاً بين الجمال والكذب . وكان البيت الذى اعترض عليه العقاد من قبل من هذا النمط . والكذب عند العقاد يختلط كما نرى بالبهرج . وبعبارة أخرى ميز العقاد بين الزينة والجمال ، هذا التمييز الذى كان غائباً فى تراث البلاغة . كانت وظيفة العقاد صعبة ؛ ومانزال محتاجين إلى مذاكرة هذه الملاحظات المبثوثة فى كتاباته مهما نتحرج أحياناً فى مسايرة العقاد ، ومهما نظن أنه قد عبر عنها تعبيراً لا يخلو من حدة . والحقيقة أن فكرة الحرية ماتزال تؤثر فى نظرة العقاد . فالشعر الردىء عنده يقف عند الحس ، ويجمد عنده الخيال ، أو هو عقبة تستوقف الناظرين ، وقيد يغل الحس والتفكير . أما الشعر الجيد فنقيض ذلك . ما يبدو منه لأول وهلة هو أقل مما فيه ، أو هو رائده الذى يسعى أمامه ليدل على وصوله . وهو لا يستوقف الحس ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس فى هوادة ورفق ، ويسلس فى الطبع شعور السماحة والاسترسال . هناك شعر ردىء كثير روجت له البلاغة أو روجت له آداب غير قليلة . كان العقاد

ينتقد شواهد البلاغة انتقاداً عميقاً . حين يتهم الشعر الرديء اتهاماً يلفت النظر . وبعبارة أخرى إن طريقة الشعر الرديء هى طريقة لذع الحس وتهييج الشعور . ومن الواضح أن هذا الوصف ينطبق على إحدى روايتى بيت البارودى . ولنذكرها مرة أخرى :

أقـامـوا زمـانـاً ثم بـدد شملهم
أخـو فتكات بـالكرام اسمه الدهـر

الشعر الرديء يزيد فى المادية زيادة ، ويتمادى فى إعنات الحواس ، أو يشوبه حس منزعج أو جسد منهوك . ومسألة الإزعاج شغلت العقاد وشغلت المازنى . وقد رأى الرائدان العظيمان أن كثيراً من الناس فى زمانهما وقبل زمانهما يبتهجون مع الأسف بالشعر الذى يثقل على حاسة من الحواس ، أو الشعر الذى يضعف أعصاب الوظائف الحسية . هذه هى الزينة المفضلة فى البلاغة : زينة الإرهاق والإزعاج . الشعر الرديء هو الولع بالعقبة دون الطلاقة ؛ والعقبة مأتاها من سرف العناية بالوظائف الحسية . الشعر الرديء لا يعبأ بنشاط النفس ومراحها أو حريتها . ويجدر بنا أن نستوقف أنفسنا عند أبيات أخرى ، فقد امتدح البلغاء جيلاً بعد آخر قول الشاعر :

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت

ورداً وعضت على العناب بالبرد

وأعجبوا بقول الشاعر :

أزورهـم وسـواد الليـل يشفـع لى
وأنثنى وبيـاض الصبـح يغـرى بى

وربما لا يكون لفظ الصنعة هنا مثيراً على نحو ما يفعل قول العقاد . إننا أمام إزعاج للحواس وأمام احتفال بالعقبات . هذا البيت الذى يعنى أننا أمام سدود ولسنا أمام (مراح) أو نشاط . فالشاعر مولع بالحجاب . والشعر يقف بك عند اللفظ المقصود لا تجوزه إلى المعنى إلا إذا أردت ذلك وتعمدته . وفى البيت الثانى اختلق الشاعر من سواد الليل وبياض الصبح عالماً مزعجاً للحواس . الشاعر مولع بالوظائف الحسية ، ولا علاقة بين الليل والصبح من ناحية ، وملكات الروح من ناحية ثانية . وقد سخّر الشاعر بياض الصبح وسواد الليل ، وأدار بينهما صراعاً يراد منه الإثارة . ولا ريب أهمل الشعر الرديء الشفافية . وبعبارة أخرى كان ما نسميه باسم البديع خليقاً بإعادة النظر فى ضوء جديد حاوله العقاد . كان التفريق بين ما هو حسى وما هو روحى مهماً ؛ وكان من الغريب فى نظر الأستاذ العقاد أن تقوم فلسفة هائلة تشرع لفزع الحواس ، وتصنع من الفزع زينة . وليس ثم فرق بين استعمال لفظ الفزع واستعمال لفظ العقبة ، فالفزع إنما يكمن فى اصطناع عقبة من العقبات . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل رأى العقاد فى أن تراث البلاغة والنقد كان خادماً للعقبات المصطنعة المفزعة لا موحيا بالحرية والطلاقة . لقد كان الربط بين الجمال والحرية أبلغ نقد يوجه إلى البلاغة . ولكن الناس يتعجلون القراءة . ويظهر أن العقاد « فزع » حين رأى الجميلة الباكية تعامل فى البيت السابق المشهور على نحو من الاستهتار ، كما فزع حين رأى سواد الليل وبياض الصبح يتخليان عن كل شيء فى سبيل المقابلة أو التضاد . من المؤكد أن العقاد رأى بدع البلاغة مولعاً بالتعجب ، حريصاً على الإدهاش أو الإغراب أو الإفزاع أو إرهاق الحواس .

أنكر العقاد اعتياد الشعر فى منظار البلاغة على الوهم . كان البلاغيون يتسترون الحركة والهيئة من جماليهما ابتساراً يحيلنا على مناظر وهمية . لنقل إن العقاد أنكر اعتياد الشعر (الرديء) على حاسة الوهم ، وإهمال تنشيط الحاسة الخيالية ، وأنكر المكابدة العنيفة التى تتبدى فى بعض النماذج حتى يحرم المتأمل من الاطمئنان الأولى . وأعجب البلاغيون بجو الخوارق الذى يعبر عنه الأستاذ العقاد بلفظ إرهاق الحواس وإفزاعها . وظلت البلاغة مولعة بالتنظير لتفكير يهمل الأشياء قريبة وبعيدة ، موجودة ومعدومة ، كيما يستقيم لديهم هذا الفزع . وألفت البلاغة فى شواهدها وتأملاتها الإشادة بتأليف السحر ، وأعجبت البلاغة بالتضاد بين الأشياء إلى أبعد مدى . وأخذ التفكير البلاغى يشرع لما طرأ على الشعر العربى منذ القرن الثالث من المباغتة . وأى شيء أكثر إثارة للفزع من أن يكون المصلوب المقتول حياً عاشقاً . وأى شيء أكثر إفزاعاً من أن يكون الدمع الأليم لؤلؤا ساراً . كان الأستاذ العقاد يتهم هذا الشعر كله بالكذب . وهو يستعمل لفظ الكذب مرادفاً للبهرج ومرادفاً للفزع . ولكن العقاد محق فيما نرى حين يلاحظ أن بعض الشعر يهتم بروح الوقائع الخارقة والحوادث الشاذة فى معارض ظاهر أمرها وقائع عادية أو حوادث مألوفة . كان العقاد يبحث عن جماليات مختلفة اختلافاً جذرياً عن جماليات البلاغة . وكانت انطباعات رائد مثقف واسع الإحاطة بالشعر الإنجليزى والنقد الأدبى الحديث، انطباعات غريبة الوقع على عقول كثيرين .

لم يكن العقاد راضياً عما قد يبدو فى بعض النماذج وبعض التفكير البلاغى من نزوات هندسية ، وحنين غريب إلى الشكل العارى من الطابع الذاتى وإلحاح على تجنب العلاقات التى ترتبط بأوضاع الحياة العادية .

(٦)

استوقفنا العقاد عند نماذج غير قليلة لأنه كان يعلم أن الشعر الرديء أكثر مما يتصور جمهور القراء ، ولأنه يعلم أن هذا الجمهور

محتاج إلى التنبيه ؛ فالشعر الردىء عند العقاد يضر بصحة النفس ، ومن ثم كانت محاربته واجباً على من يحفل بشئون الحياة ذاتها . وقد نال شوقى نصيباً غير قليل من عناية العقاد ، واتهم العقاد كثيراً بأنه متحيز . ومن الأهمية بمكان أن نترجم العقاد هنا إلى لغة أوضح ، قال العقاد : من أجل شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ؛ منه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس وليس فيها وجه إنسان .

ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقى فى جميع شعره ؛ فلو قرأته كله ، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقى يخالف الأناسى الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقى اسم واحد من سائر الأسماء .

وواضح فى هذه العبارات أن العقاد كان يردد كثيراً أن الحياة والفن على حد سواء موكلان بطلب الفرد أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب الخصوص والامتياز لتعميمه وتثبيته . وأقرب ما تمثل به لذلك زارع يستنبت صنوف الثمار ليتقى منها المميز فى صفة من الصفات المطلوبة ، فإذا عثر بالثمرة الواحدة التى وصل فيها إلى غرضه وقومها وجدها بعشرات الأفدنة من الثمرات الشائعة عند غيره ، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويعفى على ثمرات الشيوع والعموم .

وفى هذه الفقرات نرى العقاد يعود أولاً إلى لفظ الصنعة ، ويقول إن شوقى لبست صناعته هابطة ، بل يجود عليه أكثر من مرة بعذوبة الأداء . هذه العذوبة كفلت لشعره الذيوع بين الجمهور . والعذوبة ماتزال غامضة . وقد تولى العقاد نماذج أعجبت هذا الجمهور ، وأخذ يفندها . وأكبر الظن أن العقاد كان يحارب فتنة اللغة الموروثة منذ أجيال بعيدة ؛ فالجمهور مولع بالجرس والأداء ، ومن خلال الجرس يفتن الجمهور بصياغات أو أساليب . ومازال الناس يتناقلون قول شوقى :

وإنمـا الأمـم الأخـلاق مـا بقيت
فـإن هـمو ذهبت أخـلاقهم ذهبـوا

وفى هذا البيت نرى ما ورثه الجمهور مما يسمونه فى البلاغة حذف الفضول أو اجتماع الكثير فى اللفظ القليل . وفى البيت ، إلى جانب ذلك ، التقابل بين بقيت وذهبت ، فضلاً على التقابل بين ذهاب الأخلاق وذهاب الأمم . ويستطيع المتأمل فى الوقت نفسه أن يدرك اللعب على لفظ ذهبت وذهبوا ، ومحاولة تملق حاسة معينة من خلال هذا اللعب . كل هذه الملامح يمكن أن نسميها باسم فتنة اللغة التى حاربها العقاد . ومن الراجح أن يكون لفظ الصنعة مراداً به مثل هذه الفتنة . ومن الراجح أيضاً أن الأستاذ العقاد رأى من الضرورى الخلاص من هذه الفتنة التى تشتبه فى عقول كثيرين بما نسميه روعة الأداء أو جمال اللفظ . حارب العقاد بعض ملامح هذا الجمال الذى يعدو على الشعر ، بل يعدو على صحة التفكير والشعور . وجمال الألفاظ أنماط ، منها ما يقبل ومنها ما يرفض . وهذا ما ألح عليه الأستاذ العقاد .

لنقل إذن إن العقاد رأى فى شعر شوقى أبلغ النماذج الخاصة بفتنة اللغة . ورأى الجمهور مفتوناً باللغة التى تنافس حرية التفكير والوجدان . فالفتنة المقصودة لا تقل عن تلك الضرورة التى شغلت عقل العقاد . والخلاص من فتنة اللغة هو الخلاص من قهر الضرورة إلى مراح الحرية التى تغنى بها العقاد فى كل مكان . يجب ألا نتردد فى أن العقاد حارب جاذبية البلاغة العربية محاربة مستمرة ، ويجب أن نزعم أن هذه البلاغة قد غرست ما سميناه فتنة الصيغ والألفاظ ، وأصبح القارىء أسيراً لأنماط من التصور أو أنماط من صناعة اللغة تعوق حرية العقاد أو حرية الباحث عن النمو والنهوض والتحرر من كل قيد إلا قيد الحرية نفسها ، من حيث هى عطاء وتكريم وتنظيم .

هذه هى المسألة الحقيقية فى أدب العقاد النقدى . مسألة الثورة على نظام معين فى قبول الألفاظ والأساليب . نظام مخزون مفصل يبحث عنه القائل واعياً أو غير واع . ومن ثم يبدو ما نسميه التعبير عوداً مقبولاً إلى هذا النظام ، أو عوداً لا يخلو من العذوبة والسلاسة التى حاربها العقاد ، لأنها سلاسة لا تخلو من التخدير ، وهو إنما يبحث عما يسميه باسم السرائر المتيقظة . فموسيقى الشعر ذاتها تخضع للحساب ، كما يخضع كل شىء آخر ، والجمهور فى رأى العقاد يسره من الانسجام أو العذوبة أو السلاسة ما يضر تلقيه للحياة . ولم يكن العقاد هادئاً فى تعقبه وبحوثه . كان غاضباً لأن القارىء أو كثرة القراء محتاجون إلى اليقظة ، ولا يقظة بغير استثارة ومعاندة . وهذا ما فعله العقاد .

كان شوقى يأسر السامعين والقارئين لأنه يحسن تمثل الفتنة المدعاة باللغة ، ولأنه يحيل هؤلاء السامعين القارئين على هذا المعين الموروث الذى اكتسب قوة طاغية يصعب أن تقاوم . كانت اللغة الفاتنة عند شوقى هى اللغة التى خاصمت الإحساس بالفردية أو الإحساس بالحرية ، لأن الفردية مغزاها أن اللغة ليست نظاماً عاماً رسمت ملامح تأثيره من قبل . ولذلك لا غرابة إذا رأينا العقاد يريد شيئاً كبيراً ، يريد أن يقضى على أنظمة تمشق اللغة ، هذه الأنظمة التى تصور فى حقيقة الأمر فلسفة الضرورات أو فلسفة القهر فى عبارات العقاد . فالقصر المستعمل فى البيت السابق هو مثل من أمثلة الضرورات ، والإيجاز المفصل هو الحاسة السحرية التى لا ترضى العقاد .

كذلك قرأ البيت . وأصبحت الأخلاق فى بقائها وذهابها قدراً مقدوراً ، وسراً مسحوراً ، وأصبح هذا التقابل بين البقاء والذهاب فرضاً مسلطاً على الرقاب ؛ فلا غرابة أن يغضب العقاد غضباً حالياً

من (الصنعة والافتراء) لأن العقاد مستقيم فى تفكيره كله لا ينحرف ، ولا يقيس بمقاييس متضاربة .

والمهم هو أن خصام العقاد مع شعر شوقى يجب أن يعتبر واحداً من أهم ملامح الفهم الأدبى الحديث ، ويجب أن ينظر إليه على أنه ثورة على الفهم المتوارث للغة . وبعبارة أخرى كان شعر شوقى يمجد نظام الأفكار والأحاسيس التى سميناها باسم فتنة اللغة ، هذا النظام الذى يريد العقاد أن يحد من سطوته .

(٧)

حارب العقاد بعض صور العذوبة وبعض النغمات المحبوبة ، وحارب ظرف البلاغة المشهور وسلطة الأساليب التى تعلو على حرية التفكير . حارب فى الحقيقة الإعلاء الذى ورثناه من البلاغة لطائفة من رسوم اللغة المتغلغلة الغامضة . هذه الرسوم ليست هى البديع الفاقع . هى أخفى من هذا وأدق وألطف . كان العقاد يتجه بخطابه إلى جمهور واسع ، وكان يلون هجومه بلون لا يخلو من انفعال وسخط . ولو قد كان العقاد يعلّم طائفة من الشباب فى معهد أو جامعة لأتيح له أن يجلّى انفعالاته بطريقة أخرى . ولكن العقاد مع الأسف حرم من هذه الفرصة ، وحرم النهوض الأدبى أو تغيير الفهم من خير غير قليل . ولنمض قليلاً مع بعض النماذج .

يقول شوقى فى رثاء محمد فريد :

كل حى على المنية غاد
تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرناً فقرناً
لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير باقى مآثر وأياد

هذا هو اللفظ العذب ، وهذه نغمة محبوبة ، هذا هو التنويع اللغوى الذى كان يسترعى نظر عبد القاهر فضلاً على من دونه من الباحثين . التنويع بين جمل اسمية وفعلية ، التنويع بين التعريف والتنكير ، التنويع بين حاضر وباد ، التنويع بين ترى وتسمع ، ومن هذا التنويع أيضاً الانتقال من صيغ الإنباء إلى صيغة السؤال ، والانتقال شبه المباغت من الموت وتوالى ركاب الأموات إلى المآثر والأيادى . هذا هو التنويع الذى شرحت له البلاغة . ولكن كل هذا كان يثير غضب العقاد لأنه يستفز فلسفته التى عاش عليها لا يحيد . يقول العقاد مهتاجاً : فى القصيدة ما نسمعه من أفواه المكدين والشحاذين . ماذا يقصد العقاد من هذا التعليق الذى أوجزناه ؟ المقصود هو أن شوقى يتملق الموت دون حساب . لاحظ كلمة يتملق التى تستخرج أعنف ما فى نفس العقاد . لقد اضطررت إلى استعمالها حتى أوضح الموقف . لقد استخدم التنويع اللغوى إذن استخداماً مسيئاً . ولو قد وقفنا عند هذا التنويع لا نتجاوزه ولا نرتاب فيه لما استطعنا أن نتفهم بعض نقد العقاد . نقد العقاد يدور على أن هذا التنويع لا يخلو من الملق ، ولا يمكن أن تفهمه دون نظرة معيارية . والذين يفتنهم تحليل اللغة إذن عليهم أن يفرقوا بين الوسائل والغايات . فتحليل اللغة ليس أكثر من توضيح منظم إلى حد ما لحاسة تملق الموت فى رأى العقاد . لذلك اختصر العقاد الطريق . لم يستوقفنا عند شىء من هذا التحليل . لقد زعم أنك لست محتاجاً إليه . هناك حدس قوى واضح يغنى عنه . حدس يعبر عنه العقاد حين يقول هذه لغة المكدين ، لا تفترق عنها إلا افتراق عذوبة وسلاسة أعوزت عقول كثير من القراء . من الواضح أن العقاد المتفائل لم ير فى المآثر والأيادى السابقة ما يقلل مما سميته ملق الموت . المهم هو أن العقاد يقول لنا لا تتعب نفسك فى التحليل اللغوى إذا كان فى وسعك أن تصل إلى الغاية من طريق قصير . يقول العقاد فيما يبدو إن تفكير شوقى ليس ناضجاً . إن عبارة النضج شديدة الأهمية . فتنة اللغة بمعزل عن هذا النضج ، ولذلك خوصمت . العقاد لم يوضح فى هذا المقام رأيه . ولكن كل شىء فى السياق الأكبر من فلسفة العقاد يفهمنا هنا . لقد روعنا شوقى على نحو ما روعتنا البلاغة العربية . وقد سمعت منذ قليل أن العقاد يهجم على هذا الترويع . والترويع حاسة مهمة إذا بحثت البلاغة العربية بحثاً متعمقاً . هذا الترويع يبدو على الخصوص فى النقلة من البيتين الأولين إلى البيت الثالث .

وبعبارة أخرى إن اعتماد شوقى على هذا الترويع يعنى أنه فى نظر العقاد لا يفكر تفكيراً صحياً . لقد خدعت اللغة شوقى حين خيلت إليه أن النقلة من توالى الموت أو ذهاب الناس إلى بقاء مآثر وأياد نقلة مستقيمة . من المؤكد أن العقاد رأى فى هذا النوع من التأملات ما لا يخلو تفكير رجل مشغول منذ البدء وإلى النهاية بمعنى النمو وإرادة الحياة ، والإشادة بالإنسان ، وبزوغ الحرية فى ظلمات القهر والضرورة . تفكير العقاد متماسك إلى أقصى حد . ومن ثم كان اهتمامه بالتحيز والنبرة اهتماماً يصدر عن قارىء لا يحسن قراءة العقاد فى تفصيلاته . إن نقد العقاد لشوقى لم يمحص حتى الآن تمحيصاً ثرياً . إذا تعمقت قراءة العقاد ذكرت ما كان يقوله الدكتور طه . شوقى لا يقرأ ولكن العقاد قارىء مهم . هذه هى خلاصة الموقف ، إن الفتنة باللغة التى تسمى صنعة أو بلاغة تنم عن ثقافة مختلفة اختلافاً جوهرياً عن ثقافة العقاد .

يقول شوقى فى هذه القصيدة :

تطلع الشمس حيث تطلع صبحاً
وتنحى لمنجل حصاد
تلك حمراء فى السماء وهذا
أعوج النصل من مراس الجلاد

لقد علمتنا البلاغة أن نفتن بالتشبيه . يقول العقاد وهذه جناية على اللغة . إن القارىء للبلاغة يجهل إليه أن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، أو أن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها . رأى العقاد أبشع الضعف فى هذا الموقف . اقرأ العقاد بشىء من المهل فسترى أنه يصف البلاغة وصفاً باطنياً حين يقول إن شعراء الصناعة أو خدام البلاغة نظروا إلى الهلال فإذا هو أعوج معقوف فطلبوا له شبها ، وهو أخفى المنظورات عن الوصف الحسى لأنه لن يهرب يوماً فنقتفى أثره ، ولن يضل فنسترشد بالسؤال عنه . هذه العبارات القصيرة تعنى أن الولع بالتشبيه فى البلاغة ترجمان لخوف دفين يجب أن يستقصى . ولكن العقاد عجل ، وكذلك سائر النقاد يطلبون من العقاد أن يقول كل شىء وهم نيام مستريحون وإلا نقدوه وكروا عليه . لقد تعجب العقاد أكثر من مرة من شواهد البلاغة . تعجب من هلال كالخلخال ، ولابد للخلخال من ساق فقالوا هو فى ساق زنجية الظلام . تعجب العقاد من إعلاء الوهم الذى هو بمعزل عن الخيال فى حديث البلاغة عن التشبيه بوجه خاص . وكان يسخر من ابن المعتز الذى يجعل الهلال منجلاً صنع من فضة وهو يحصد النجوم ، والنجوم نرجس . يقول العقاد ولا حصد هناك ولا محصود ؛ فماذا وراء هذا كله ؟ وجاء شوقى فقال إنه منجل يحصد الأعمار فأخطأ حتى التشبيه الحسى ؛ لأن الأعمار لا تحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب .

(٨)

وقد وجد العقاد فرصة سانحة ليقول إن البلاغة ومن سار على منوالها من الشعراء اختزلت الكلمات اختزالاً قاسياً ؛ فالكلمات فى البلاغة العربية أشكال وألوان عارية . ويظهر أن العقاد رأى فى هذه التعرية خوفاً كامناً من الحياة أو خوفاً كامناً من اللغة . وللعقاد عبارات مشهورة فى معنى التشبيه يتغنى بها النقاد ويرونها خير ما ترك العقاد من أثر فى معنى النهضة الأدبية . « ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه » . إلى أن يقول : « وما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه » .

وصفوة القول أن الشعر إذا كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً قوياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية .

ربما بلغنا فى هذه العبارات ما يجلو المراد بالطبع والجوهر والصدق . ربما استطعنا أن نقول إن العقاد كان يتحدث بواسطة هذه الألفاظ الحساسة عن فن استعمال الكلمات ، عن بلاغة ثانية لا تختزل الكلمات فى جانب واحد ؛ فالكلمات ذات نشاط متنوع . بعض الناس يقفون من هذا النشاط عند جانب واحد وقد يكون هيناً ، وبعض الناس يرون نشاط الكلمات خائراً فى سياقات حيوية يعطى بعضها بعضا كما تعطى الأغذية للدم ، وكما تعطى الزهرات العطر . يظهر أن العقاد كان يرى أن للكلمة وحدة على الرغم من تشتتها أو تنوعها . كان يرى أن استعمال الشاعر للكلمات يوقظ هذه الكلمات أو يوقظ تاريخها ، ويجمعه فى نقطة واحدة لم تتح لها من قبل . استعمال الشاعر للكلمات يضاعف قوة الكلمات ، ويحول ما قد يكتنفها من ضباب إلى أنوار مركزة . إن الكلمات لا تعنى ما يبدو أمام أعيننا . الكلمات لها جوانب اتصالها بالوجدان ، وهى التى تساعد هذا الوجدان على النمو .

الشاعر يضاعف سطوع الكلمات ، ويجعل هذه الكلمات أشياء حية . إن الألوان والأشكال التى اهتمت بها البلاغة فى باب التشبيه خاصة لا تعيش منفردة عن سائر نشاط الكلمات أو الأشياء . اللون والشكل يغيبان فى حقيقة أعمق منهما . والتعريف بالكلمات ليس هو التعريف بالألوان والأشكال . فليس للون والشكل وجود ذاتى بمعزل عن التأويل الضرورى . والحواس لا تعزل عن الشعور ، والمحسوس لا ينفصل عن الوجدان الداخلى . وعلى هذا النحو اتهم العقاد فهم البلاغة المتوارث للغة ، وقال فى عبارة لا تخلو من صراحة إن البلاغة أخطأت الطريق إلى نشاط الكلمات . وليس للكلمة معنى ثابت ، وليس المنجل شكلاً معلوماً ولا هو حصاد فحسب . الكلمة مجموعة قوى كثيرة . وإذا استعمل لفظ المنجل فى الحصاد فمن الواجب أن نتذكر أن الحصاد غير المنجل . وعلى هذا النحو تتعقد العلاقة بين الكلمات ومعانيها . بين الكلمات ومعانيها علاقات لا تنتهى عند التطابق والالتزام اللذين احتفلت بهما البلاغة . الكلمات تغيب ، والغيبة لا تتضح فى باب التطابق والتجاور والتلازم . هذه علاقات الإسار التى شنع عليها العقاد على الدوام . والكلمات حرة . نعم ، تتحرر الكلمات أو يتحرر الشاعر أحياناً من سلطان الكلمات . هذا التحرر لم يتح له الوضوح فى البلاغة العربية .

ونحن حين نتعامل مع لفظ المنجل مثلاً نتناسى أن من الممكن أن يعبث هذا اللفظ ببعض معناه ، أو الحصاد . ونتناسى أيضاً أن الحصاد لا يطابق المنجل ، ولا يلزم عنه على الدوام . على هذا النحو دعا العقاد بطرق مختلفة خفيت على كثير من القراء إلى أن الشاعر يحارب بعض سلطان الكلمات . كان مالارميه يقول إن الشعر يصنع من كلمات ولا يصنع من أفكار . ولكن هذه العبارة قد يساء تأويلها ؛ فالتنافس بين الكلمات والأفكار ليس بالتنافس الذى تستحيل فيه الكلمات إلى ملوك طغاة أو حكام مستبدين . هذا الاستبداد يتجلى أحياناً من ثنايا البلاغة .

أهم شىء فى نظر العقاد أن الكلمات مواقف إنسان.. ليس

للكلمات وجود موضوعى بمعزل عن الإنسان . الإنسان يصنع الكلمات ليصنع مواقف أو اتجاهات . ومن خلال لفظ المنجل قد يعبر الإنسان عن موقف معين من فكرة الحصاد ذاتها . وعلى هذا تظل الكلمات ضباباً حتى يستعملها الشعراء . فإذا استعملها الشعراء صنعت ثقافة الشعوب ، وغابت الكلمات آخر الأمر لأننا لا نعبدها ؛ غابت من أجل أن تتيح الفرصة لظهور غيرها من الكلمات ؛ وعلى هذا تبطل فتنة اللغة التى هام بها شوقى وهامت بها البلاغة وبعض أطوار الشعر العربى بوجه عام .

لا محالة كان العقاد يدعو من خلال هذا كله إلى قراءة ثانية للشعر العربى لا تخطر لكثير من الأذهان . إن الكلمات آخر الأمر إذا استعملت فى الشعر جعلتنا نعيد اكتشاف الأشياء التى ترمز إليها . لكن البلاغة وشراح الشعر من القدماء وكثيراً من المحدثين ظنوا أن للكلمات وجودا مستقلاً عن مستعمليها . إن الكلمات فى البلاغة وعند الشراح لم تكشف كشفاً ملائماً لأننا فتنا بلفظ المطابقة الذى يعبر عنه العقاد بطريقته أو مجازه الخاص حين يذكر الصورة الشمسية . إن الكلمات حياتها ومعانيها هى حياة الوعى الإنسانى ذاته . ومن المحقق أن هذا قد غاب عن صناع المعجم وصناع البلاغة فى بعض الأحيان على الأقل . لم يكن هذا المبدأ واضحاً وضوحاً نظرياً كافياً .

(٩)

إن حياة الكلمات هى نشاط وعينا . وإذا ذكرنا الوعى عدنا إلى هموم العقاد السالفة التى كان يرمز إليها بأساليب متفاوتة . هذا النحو من النظر لا يجعل لهدير الموج أو هدير الفحول معنى متميزاً من نشاطنا النفسى . إننا دأبنا على أن نعزل الكلمات عن مواقفنا ، أو أن نتصور أن مواقفنا متميزة من معانى الكلمات . وطبقاً لهذا الدأب نعود فى معرفة معانى الكلمات إلى حالة وهمية نسميها باسم الأشياء أو الإشارات النقية . وليس هناك إشارة نقية . فضلاً على أن الشعر كثيراً ما يستغنى عن هذه الإحالات (الوهمية) . فإذا ربط أبو الطيب بن المرج والفحول فليس يعنى من ذلك أن الموج يشبه هدير الفحول . الواقع أن الموج والفحول لا يتشابهان ؛ ولذلك كان الربط بينهما فعلاً ذاتياً أو وعياً خاصاً . كذلك الحال فى اللحم وهداب الدمقس ، فهما لا يتشابهان . ومثل هذا كثير ينم عن خطأ أساسى فى البلاغة العربية فى موقفها من معانى الكلمات وتفسير الترابط بينها . ألح العقاد على أن الكلمات ليس لها فى معظم الأحيان معنى مستقل عن وعى الإنسان ؛ فهداب الدمقس فى قول امرىء القيس :

وظــل العــذارى يــرتمــين بلحمهــا
وشحم كهـداب الـدمقس المفتـل

لا وجود له بمعزل عن نظرة الآكل أو نهمه أو التذاذه . ولذلك كله يزعم العقاد كثيراً أن الكلام فى الطبع والصدق يختصر فى الحقيقة فلسفة فى معانى الكلمات . الكلمات هى ترجمة لوقع الشىء كيف يكون ، أو هى الإحساس به كيف يحيك فى النفوس ، وما عدا هذا الوقع خدم له . ولذلك كان الفصل بين الكلمات والوعى أدل على الخطأ . ولكن هذا الوعى ليس فعلاً ذاتياً محضاً ، إنما هو خلاصة التقاء ومواجهة . وغالباً ما يتم الخطأ فى شرح معانى الكلمات بواسطة تكبير المسافة التى تفصل بين الوعى والأشياء . وغالباً ما نرى حياة الكلمات فى الشعر الردىء قد اقتضبت من أثر الولع بالتطابق على الخصوص ؛ فإن اللجوء إلى الوعى معناه أن تعريف الدلالة فى ضوء المطابقة خطأ جر إلى أخطاء .

لقد سخر العقاد كثيراً من شعر البلاغة لأن الكلمات فيه تفقد حياتها الدافقة ، وتستحيل إلى قصاصات يسيرة ليس بينها وبين هذه الحياة نسب واضح . وبعبارة أخرى زعم العقاد أن الكلمات قد تستذل أو يعتريها الضيم بحيث لا يعطى بعضها بعضا إلا أقل القليل . رأى اللغة فى منظار البلاغة تتناول بمعزل عن نشاط الوعى الذى يغيب بعضه فى أثناء بعض لأنه يرمى إلى الكل الذى هو فوق الألفاظ . ولا شك أن وقفة البلاغة والبلاغيين قد تكون درساً نافعاً فى التحذير من معوقات النمو والنهوض أو المرح الخلاق الذى لا يخلو من شبهة اللعب والطلاقة . فإذا ضاق بعض القراء بهذه الاصطلاحات أو بعضها فليذكروا أن خطاب العقاد كان موجها إلى القارىء العام والقارىء المدقق على السواء ، وأنه كان حريصاً على تغيير ما نسميه باسم الذوق العام وليس حريصاً على مصطلحات لا تنفع فى خارج قاعات الدراسة المتحذلقة ، المغلقة على ذاتها

(١٠)

إن الأسس العامة التى قامت عليها البلاغة والنقد العربى (الرسمى) دون استثناء هى أن الحقيقة العامة تستند إلى برهان أو استنتاج ، أو تحتاج إلى دعم وصدق . فإذا فقدت هذا الدعم فقدت قدرتها وثقتنا بها . وهذا واضح كل الوضوح فى أحد دعامتى البلاغة العربية فيما سماه عبد القاهر باسم أسرار البلاغة . ولو أخذنا نستشرف لكل شىء مما جاء فى هذا المقال لاتسع أمامنا ما نريد أن نوجزه .

والمهم هو أن العقاد ثائر على هذا النظام ، لسبب بسيط هو أنه قرأ وردزورث . وكتابات وردزورث ليست إلا ثورة مركزة على البلاغة . وهذه قضية سهلة . فلا غرابة إذا وجدنا العقاد يقول فى أماكن كثيرة إن الشعر هو حقيقة عامة نشيطة لا تستند إلى برهان خارجى ، ولا إلى استنتاج بالمعنى المألوف . الشعر يحمل برهانه فى نفسه ، أو يحمل صدقه فى داخله . وإذا لم يكن بد من استعمال لفظ البرهان فالعاطفة هى هى البرهان ، وقلوبنا حين تقرأ الشعر تعترف بأنه حقيقة . واعتراف القلب فى رأى وردزورث ثم العقاد

أسمى من غيره من الشهادات . ومغزى ذلك أن ما يقرُّ به القلب أو تجود به العاطفة ليس خاصاً بنفس واحدة أو ظروف مقيدة . ففكرة الحقيقة العامة التى ورثت عن أرسطو صاحبت عقل وردزورث فيما يقول دافيد ديتشز فى كتابه « اتجاهات النقد الأدبى » .

ولكن كثيراً مما يقرُّ به القلب فى البلاغة تخييل لا حقيقة . وقوانين العقل فى البلاغة كلها متميزة من قوانين العاطفة التى تحكم الإدراك الحسى . هذه القوانين التى عنى بإبرازها العقاد . والعقل فى البلاغة العربية هو القادر على الاتجاه إلى الخارج . ولكن العاطفة فى كلام العقاد المتأثر بوردزورث لها أسلوبها فى هذا الاتجاه . العاطفة ليست انطواء إلى الداخل كما يفهم من نظام البلاغة .

العاطفة موصولة بهذا الوجود الذى نعيش فيه . هذه واحدة . والثانية أن البلاغة إذا نظرت فى أمثلتها وطرق التأتى لهذه الأمثلة جميعاً كانت شيئاً غريباً فى نظر العقاد ، لسبب بسيط أيضاً . إن العقاد قرأ الشعر الإنجليزى ؛ قرأ كولردج ووردزورث وشلى ، وقرأ آخرين . ولم يكن من همى فى هذا المقال نوع من أساليب الشرطى فى رد الأفكار . والعقاد يهضم كل شىء ويحيله إلى عقله هو . والمهم أن العقاد ربما أدرك أكثر من أى رائد آخر أن البلاغة الذائعة السكاكية تشريع لروح البؤس ، وليست بأى حال غناء أو بهجة بروح الحياة . ونستطيع أن ترجع بوجه خاص إلى كتابات وردزورث . تستطيع أن تعرف الكثير من خلال هذه البهجة معرفة لا تنقصها الثقة .

إن مفهوم العقل فى البلاغة بمعزل عن التعاطف وما يشبه الانحناء الذى نصل بواسطته إلى خبرات كثيرة لا يمكن أن يستغنى عنها . كانت البلاغة تقول إن العقل هو القادر على الصلة وبلوغ العالم ، وكان وردزورث ثم العقاد يقولان إن العاطفة ليست إطاراً فردياً . العاطفة بصيرة وليست منعكسة على نفسها أو قانعة بكيانها الشخصى . لقد دخل وردزورث على فكرة العام الأرسطية من باب العاطفة ، واستحدث هذه الملاءمة الصعبة بين ما هو فردى وإنسانى وطبيعى .

(١١)

ولم يكتف العقاد بالثورة على البلاغة القديمة ، بل ثار على البلاغة الحديثة التى قام عليها تجديد الشعر فيما سماه فى ١٩٣٠ باسم الجيل الماضى . ثار على بلاغة إسماعيل صبرى وبلاغة المنفلوطى ، فضلاً على ثورته التى لا يذكرها الناس كثيراً الآن على جبران ونعيمة ، وثار على بلاغة ثالثة ورابعة عند حفنى ناصف ومحمد عبد المطلب . ثار على بلاغات كثيرة ، بعضها قديم ، وبعضها حديث . وكان فى هذا كله ذا منطق واحد .

والناس محتاجون إلى التذكر أكثر من حاجتهم إلى التعلم . الناس محتاجون إلى مدافعة بعض مفهومات العاطفة فى الشعر الحديث . ولم يكتب أحد عن إسماعيل صبرى خيراً مما كتبه العقاد فى فصل قصير . وحينما نُشر ديوانه قدم له الدكتور طه والأستاذ أحمد أمين والأستاذ أحمد الزين . وقال الدكتور طه فى عبارة لا تخلو من لباقته المشهورة : « إن صبرى يتمتع بجذوة من الشعر » . ولكن العقاد يقول إن بلاغة صبرى هى بلاغة حجرة النائم المريض ، كل إنسان فيها يخشى الحركة ؛ لا يسمع فيها إلا الهمس ، ولا يحس فيها إلا اللمس .

ولا أريد أن أكثر عليك ، ولكنى أريد أن أستشهد لك ببيت واحد لتعرف أن العقاد حارب شعراً رضى عنه جمهور واسع ، أو عده « المختصون » تجديداً صالحاً .

وعزيمة ميمونة لو لامست
صخراً لعاد الصخر روضاً أزهرا

ويستطيع المرء أن يلاحظ هذا التناسق بين الألفاظ بين اليمن والملامسة ؛ ويستطيع أن يرى أيضاً أن هناك تقابلاً بين عزيمتين ، إحداهما ميمونة والثانية غير ميمونة . وتستطيع أن ترى أيضاً أن اليمن والملامسة هما سبيل الإزهار أو الإنبات أو حياة الروض . وتستطيع أن ترى اليمن والملامسة وقد أسبغا على هذا الروض صورة أو حالة نفسية معينة . كل هذا الكلام قد يروق ، وبخاصة إذا احتفل المرء بالتفصيلات وما قد نسميه الحركة الداخلية للألفاظ وتفاعلاتها .

ولكن العقاد كان يؤمن بأن البلاغة خادمة الحياة . ولذلك أنكر هذه الملامسة الميمونة ، أو رأى أمامه صورة لا تطيق مشقة الوعى . كان يرى البهجة بالحياة « أروع » من ملامسة غيبية تحقق كل شىء فى حال أقرب إلى النوم منها إلى المكابدة ، لأنها تتطلع إلى قوة خافية تستفاد ولا تعانَى .

هذه هى الغيرة على التكوين العاطفى للإنسان ، أو الغيرة على القلق والمعاناة . وهذه هى القضية الأساسية . إن كثيراً من شئون التحليل اللغوى قد أقلق هموم العقاد أو لم يستطع القيام بمصالحة أكثر إفادة .

ولم يكن العقاد ينكر أن شوقى مجدد أو صاحب طراز خاص من التجديد . هذا شىء لا يحتمل الشك ، إلا إذا كنا مولعين بسرعة القراءة . ولكن العقاد أنكر غير قليل من بلاغة شوقى أيضاً . ولكن الخصام الأساسى بين العقاد وشوقى مداره طريقة النظر . بلاغة شوقى أقامت نوعاً من الازدواج بين الإحساس الغيبى والبهجة أو المرح . فإذا كان الإحساس الغيبى فلا بهجة ، وإذا كانت البهجة فلا إحساس غيبى . وهذا هو الإخفاق فى التفكير دون مراء فى نظر العقاد . قل ما شئت فى عبارات العقاد الحادة ؛ وهى عبارات كانت تقوم على الشعور بأنه يخاطب الناس من مكان بعيد . كان مدار الخصام هو روح الإنسان . وإذا لم تستعمل هذه العبارة أو مثلها فسوف نتخبط فى الظلام . لقد خلط شوقى فى تفكيره بين الفطنة والاعتبار والبهجة والغيب ، وأقام لنا صرحاً غير

مؤتلف الأجزاء . وهنا لابد أن تذكر أن الدكتور طه قال مرة إن شوقى يجدد تجديداً ملتوياً . إن شوقى كان يجدد كما (تجدد) الحية الرقطاء . ولكن العقاد لا يعرف هذا النوع الذى تشتبه فيه القسوة واللباقة . قال إن شوقى لم يستطع أن يؤلف تأليفاً باطنياً بين العناصر ؛ أو قال إن شوقى لم يفهم روح البهجة بالحياة وأصالتها فى التأليف بين الأفكار ؛ واستشهد العقاد على مهاجمة هذه البلاغة التلفيقية بطريقة ماتزال محتاجة إلى التروى . قال العقاد ذات يوم ما الذى يدعو شوقى إلى أن يسأل شكسبير عن الموت وعالمه وعن الديدان وقد عبثت قليلاً أو كثيراً بروح الإنسان . وبعبارة أخرى كان شوقى يرى الفن بمعزل عن التشبع للحياة أو الإنسان . والتشبع بداهة لا يعنى إنكار ما يلحق بالإنسان من هزيمة ؛ ولكنها هزيمة إنسان .

لماذا استوقفنا العقاد عند شوقى فى ربيعياته ؟ لسبب بسيط هو أن الربيع هو فصل البهجة بالحياة ؛ ولأن الربيع والبهجة بالحياة هما معاً فكرة الانبعاث أو النهوض .

ولا أطيل عليك فقد كانت هموم العقاد لا تحوجه أحياناً إلى التلكؤ وإقامة نسيج معقد من التعليل وتحليل اللغة . نسيج عظيم ولكنه نسيج العنكبوت فى رأى العقاد .

دعنى أقف مرة أخرى عند بيتين لشوقى . قال العقاد . وقد نشرت لشوقى رحمه الله مسوَّدة قصيدة واحدة هى قصيدته التى نظمها على قبر نابليون ، فإذا فيها بيت يقول :

وتوارت فى الثرى أجزاؤها
وسناها ما توارى فى السنين

ولكن البيت انتهى عند الفراغ من القصيدة هكذا :

قد توارت فى الثرى حتى إذا
قدم العهد توارت فى السنين

وكثير من القراء يفضلون صوغ البيت الثانى ونغمته ، وتستطيع أن ترى سباق الأفعال هنا ، حيث يتوارى كل شىء فى هدوء وعذوبة دون معاناة . ويستقر لفظ السنين بسلطانه أو جلاله (فى أذهان كثير من القراء) . « كل شىء فيه ينسى بعد حين » ــ كما يقول شوقى أيضاً .

كان العقل هو البصيرة أو الكشف فى البلاغة ، فإذا أعوزهم قالوا إننا أمام ادعاء . وكانت المحبة هى هذه البصيرة عند العقاد . كان الشعر فى البلاغة والنقد العربى بمعزل عن الأخلاق ؛ وكانت الأخلاق تفهم فى إطار طائفة من الأوامر والنواهى ، أو التحيز والإملاء . وطبيعى أن العقاد القارىء المخلص تعلم ثم علم الناس أن المبدأ الأخلاقى الذى يتمتع به الشاعر لا يقوم على هذا التحيز وإنما يقوم على التمثل والاستيعاب دون عوائق .

لماذا تغنى العقاد طول حياته بمعرفة النفس ؟ لأن معرفة النفس تعنى معرفة العالم ، ولأن البهجة بالحياة أداة الحقيقة النشيطة .

وبعض النقاد الآن يتصورون أن شئون التحليل اللغوى تستقيم بغير فلسفة ؛ وهذا غريب . والمهم أنهم يتصورون أيضاً أن شئون التحليل اللغوى تتعفف أو يجب أن تتعفف عن مثل هذه الملاحظات القائمة على الاستبطان ؛ وهذا غريب أيضاً .

والمهم أن كل شىء يدل على أن العقاد قرأ فكرة الغبطة بالحياة ، وأدارها فى ذهنه ، وأخرجها مخرجاً شخصياً جديراً بالإعجاب . قرأها وقرأ البلاغة وقرأ الشعر العربى . ولسنا محتاجين إلى شهادة شخصية من العقاد بما قرأ وما لم يقرأ ؛ فكل القرائن تدل على ما زعمنا .

كانت الغبطة بالحياة التى يسميها أحياناً باسم الحرية وأحياناً باسم الصدق ، أثيرة عند العقاد ، لا من أجل الخلاص من البلاغة فحسب ، بل من أجل المجتمع العربى كله . ولم يكن البحث يعنى فى جوهره شيئاً أكثر من تنمية هذه الحاسة ، وكشف العوائق المانعة . وربما استطعنا أن نقول على لسان العقاد أو بمنطقه إن البلاغة شبَّه عليها الفرق بين البيان والعجز عن استيعاب المحسوسات . ومن ثم نقد العقاد شعراً كثيراً لأنه يحكى مجردات ولا يفهم صرحاً للمحسوسات التى تستوعب فى تعاطف وإعلاء . ولا شبهة فى أن هذا النوع من « الخروج » لم يكن فى مستطاع شىء قبل ثورة النقد الحديث .

لمثل هذا كان العقاد يستعمل لفظ اللغة أحياناً فى ازورار ؛ لأن اللغة تعنى عند كثيرين ما لا تعنيه هذه الفلسفة . كان لفظ اللغة عنده يعنى أحياناً البلاغة لا أقل من ذلك . ولذلك يتوجس العقاد من إحالة بعض معاصريه إلى لغة صنعت نظاماً محكماً يعوزنا أن نتبين الحرية الباطنة على الرغم منه .

ولا أدرى كيف يمكن أن يحمل استعمال لفظ اللغة فى تراث العقاد الواسع محملاً واحداً ؛ ولا أدرى أيضاً كيف نتجاهل ثورة العقاد على مفهوم المعنى الموروث من البلاغة . ومن أجل ذلك قال إن الشعر لا يقوم دائماً على معان . قد يقوم على حالات نفسية تعتبر فى سياقها كافية ، لأنها تقوم مقام الإحالات ، وتتمتع بموضوعية وثقة .

هذه فتنة اللغة أو فتنة السنين أو فتنة المواراة والغيب أو فتنة الهزيمة أو فتنة ضياع الإنسان . فكيف يمكن أن تعرف البلاغة على حقيقتها دون سند من فلسفة ناضجة . هذا هو صوت العقاد .

كان شوقى يعلم ببصيرته الشاعرة أن للدهر فتنة فى الشعر والبلاغة ، وأن نظام اللغة أو نظام عمود الشعر ــ إن استعملنا هذا

اللفظ وافترضنا دائماً أن للشعر العربي أعمدة كثيرة لم تكشف بعد ـ أن بعض هذا النظام يستميل الدهر ويتلطف له ، ويتملقه أو يجمله . ماذا صنع شوقي في البيت الذي نتناوله ؟ لقد استبقى الدهر من بعيد ، أو جعله بعداً سلفياً للمعنى ، أو جعله إطاراً خفيفاً ، ولكنه على كل حال موجود ، لعب به أو لعب معه دون ما مواجهة . لابد أنك تعلم أن الحكم نوع من التحيز ، وأن الحكم لا يبطل لأنه تحيز ، وإنما يبطل إذا كان تحيزاً رديئاً . هذا هو منطق العقاد .

(١٢)

لقد نظر العقاد إلى الشعر الرديء باعتباره تلويثاً لطبيعة الإنسان . وكان هذا التلويث واضحاً عنده لا يحتمل المساومة . لم يشأ العقاد أن يقوم بتحسين الشعر . كان يرى التحسين جهداً لا ينفق إلا إذا استقام العمل مع طائفة من مرامي النزعة الإنسانية . وبعبارة أخرى كان مطلب النمو عنده بمعزل عن الدفاع المبذول أمام كل نص . الدفاع أو التعاطف الذي عرف في بعض الأجيال التالية كان نوعاً من المرانة الذهنية الذكية التي لا يتحرج العقاد من بعض آثارها . لقد حفت هذه المرانة على التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء ، وأصبحت أدل على عقل الناقد لا على قدرة النص المنقود . ولم يكن العقاد يؤمن بهذا الضرب من التسامح الذي يعفى على فكرة الحدود ، أو يعفى على مطالب أساسية في تقويم الإدراك والشعور . إن تصحيح الإدراك والشعور يحتاج لا محالة عند العقاد إلى نوع من التحيز . ولا ريب كان كشف المبادىء الخصمة للنمو عملاً مطلوباً ، وكان العقاد يدرك إدراكاً جلياً أن المجتمع العربي حافل بما يعوق ، محتاج إلى نمط ثان من أنماط الاستيعاب والتقويم . ولم يكن هذا النمط الثاني مجرد بدع من النقد الذي يعني طائفة من الناس نسميهم النقاد والأدباء والمعلمين . لقد كان طوق النجاة من الموت الذي يلتمس في غير هوادة . كانت مسألة الشعر الرديء هي بعينها عند العقاد مسألة العجز عن الحياة ، فكيف يقبل التحسين الذي يعفى على الشعور بالفروق .

إن التعاطف بغير حدود قتل للاختيار وواجبات التمييز . كذلك يجهل العقاد تعريف القدماء بأدب أبي العلاء ، ولكنه يكتب عن أبي العلاء ورسالة الغفران ، والسخر عند أبي العلاء ، ورأى أبي العلاء في المرأة ، ويتصور أبا العلاء راجعاً إلى الحياة الحديثة ، دون أن يحيل على شيء من هذه الشروح . كان العقاد مهموماً بالنهضة . وهو لا يرى كفاء هذا الهم . أبو العلاء أو العقاد مهموم بالإحساس بالواجب ؛ وأين صدى هذا الإحساس في التراث اللغوي حول أبي العلاء ؟ أبو العلاء ضاحك في قتامته . والضحك في القتامة من ملامح النهضة . وأين هذا الضحك في ذاك التراث ؟ العقاد مشغول بآراء أبي العلاء في المرأة ، متجاهل لخدمة المرأة لواجب الحياة . فهل يستطيع العقاد في هذه الشواغل أن يذكر بخير تراثاً جهداً لا يغض هو من شأنه ؟ ولكن العقاد كذلك ذو رسالة ، ولكل رسالة أعباء . لكن النقاد بارعون في نسيان هذه الرسالة . وقد أصبح النسيان من خصائص هذا الزمان .

نسي الناس أن العقاد أنفق جهداً كبيراً في محاربة فتنة اللغة ، وأوّلوا غير قليل من كلامه تأويلاً خاطئاً مبناه سوء الظن والتعالي المحموم . وأنفق العقاد وقتاً طويلاً في تبيان الجانب الوجداني من الكلمات ، وراح يشرح بطرق مختلفة كيف يُقوّم هذا الجانب . وقرأ شعراً غير قليل قراءة عاد الناس يغفلونها ، وهي من أكثر فصول القراءة إمتاعاً وعمقاً وخصوصية . وسأفرد لها حديثاً آخر مستقلاً ؛ ولكني حريص على أن أقول قبل أن أقف إن العقاد كان يقول بلغة أخرى قريبة إن سوء إدراك معاني الكلمات لا سبيل إلى علاجه دون نظر في ثراء الفكر . وراح يقول بطرق مختلفة إن الناظرين في أمور اللغة يقنعون بما لا يقنع به مثقف واسع الإحاطة نشيط الذهن . كان العقاد يعلم أن شئون الكلمات كثيرة . وكان يرى من واجبه أن يحلل جانباً بعد آخر . هناك محصول الكلمات الذي يغفل عنه كثير من القراء أو يتهاونون في أمره ، أو هم يرون في مسألة الوجدان منافساً ؛ لأنهم ليسوا دعاة فلسفة للوعي المتكامل على نحو ما كان العقاد ـ هذا الوجدان الذي اختلط أمره على نحو ما سمعت . وهل يستطيع العقاد أن يثق بوجدان لا تدعمه ثقافة تخرج المجتمع العربي من ظلماته ؟[1] . وهناك إلى جانب ذلك موقف الكاتب من القراء . وقد بين العقاد كيف كان تطور الأساليب الحديثة يطوى في داخله تطوراً في هذا الموقف . وكان يسمى بعض الصلات بين الكاتب والقارىء باسم الموقف الخطابي . وتناسى الناس محاربة العقاد لهذا الموقف ، وأسندوا إلى غيره شيئاً سبق إليه سبقاً لا شبهة فيه . وتناسى الناس كذلك حديث العقاد عن موقف الكاتب من موضوعه . ومن هذا الوجه بعض وقفات العقاد عند نماذج من أدب المنفلوطي . والغريب أنه كان يستعمل لفظ اللغة أحياناً استعمالاً لا يغيب عن المتعجلين في القراءة . كان يطلق هذا اللفظ ليعبر به عن وجدان لا يأذن به ، وكان يطلقه ليعبر به عما سميته نيابة عنه باسم فتنة اللغة . وكان يطلقه ليعبر عن موقف الكاتب من القراء ، فضلاً على موقفه مما يكتب .

وكان يرى من واجبه من حيث هو معلم أن يشرح هذا كله وهو يكتب في صحف سيارة . كان مشغولاً بداهة بأن يجتذب الجمهور إلى عالمه لا أن يهبط هو إلى الجمهور . وكان يرى أن علاقة الكاتب بالمخاطبين من أهم شئون البحث في نشاط اللغة ؛ لأن اللغة أولاً رسالة تنوير .

وعلى هذا النحو لم يتخل العقاد في نظرنا عن الاهتمام باللغة ، وكيف يسيغ عاقل أن يتجاهل العقاد الشاعر هذا المجال ؟ ولكن غير قليل من النقاد يلذ لهم أن يتهموا كذلك شعر العقاد . واتهام

(١) إن أخطاء الحساسية في المجتمع المصري موضوع ضخم في تراث العقاد ، وهو بداهة شديد التعلق بمفهوم القراءة الرديئة ، ويجب أن تفرد له أبحاث كثيرة .

شعر العقاد دون احتراز أكثر الأشياء دلالة على الفرق الشاسع بين رؤية العقاد للغة ورؤية جمهور واسع من الخاصة والعامة .

لا محالة كان هذا الموضوع الأخير حساساً . ولو قد تعمقناه لاضطررنا إلى مواقف من الخصام قد يضل فيها الرأى المستنير أو الحكم الموضوعى . ولكن لا أستطيع إلا أن أقول فى شىء من الثقة غير قليل إن فهم العقاد لنشاط اللغة كان شيئاً مختلفاً اختلافاً أساسياً عن فهم الذين تمتعوا بخصومة العقاد . إن الشعر يصنع من كلمات . هذا كلام له خبىء عنى به العقاد . لقد بذل العقاد جهداً خصباً فى تمحيص ما يشوب هذه العبارة من خلط فى الأذهان . وراح العقاد يقول إن الكلمات ليست ذات سلطان مطلق . وقد أوذى العقاد كثيراً حين رأى الخصام غير المحدود بين الكلمات والأفكار فى عقول كثيرين . وكتب العقاد شعراً لا يشتبه بشعر آخر ولا يغنى عنه شعر آخر . ولكن خصومة شعر العقاد تعنى فى منطق العقاد الباحث نفسه أن البيئة الأدبية منشقة على نفسها ، وأن هناك تفاوتاً بشعاً فى إدراك ما يسميه العقاد باسم القشور واسم الطلاء واسم الفتنة باللغة التى لعبت بعقول كثير من القراء الذين قرؤوا غير الشعر العربى . كان العقاد فريداً فى هذه الثورة الضخمة التى ماتزال محتاجة إلى مزيد من المراجعة . إن دروس العقاد فى اللغة واستعمالها الشاعرى لم تستوعب استيعاباً كافياً . لقد استعمل فى النقاش بعض المصطلحات الرديئة ، وخيل إلى الذين خاصموا العقاد شاعراً وباحثاً أن شئون اللغة تتمتع بكهنوت قابع حتى فى أذهان المتفرنجين القادمين إلى البيئة الأدبية بشىء من قراءات غريبة لم تتعمق الأذهان . ومسألة القراءة التى لا تتعمق الأذهان أقلقت أيضاً عقل العقاد . ولا شك كان هناك تشقق فى عقول بعض هؤلاء ، يقرؤون نتاجاً مختلفاً عن النتاج العربى من بعض الوجوه ، ولكن هذا لا يعصم فى رأى العقاد الناس من الخلط والعودة إلى السلطان غير المحدود للألفاظ . على هذا النحو لا يشبه العقاد أو لا ينافسه فيما نرى باحث آخر .

لقد جعل جمهور القراء ما قد يسمى باسم الفكر أو محصول الكلمات بحيث يتوارى فى بعض الأحيان أمام ما نسميه باسم الخيال والعاطفة ، وتناسى هذا الجمهور أو فرق بين الشعر والفلسفة تفريقاً حاداً لا يسمح به العقاد . فعجزُ القارىء عن أن يقرأ فى الفكر حظ الخيال والعاطفة كعجزه عن أن يقرأ فى الخيال حظ الفكر . ومن الصعب أحياناً أن تميز بين شيئين تسمى أحدهما باسم الفكر وتسمى الثانى باسم الخيال والعاطفة . ولكن العقاد يصر على أن الفكر الحى لا يخلو من سليقة شاعرية ، أو يصر على أن الخيال لا يخلو من فكر فلسفى . والمهم هو أن النظرة الشائعة إلى الكلمة أو الكلمات فى رأى العقاد نظرة قاصرة ؛ فالقارىء يعجز عن أن يقوم حظ العاطفة لأنه عاجز عن أن يصلها بمنبعها أو أداءها فى الثبات أو الصمود .

وبعبارة ثانية أنكر العقاد التفرقة الشائعة بين السليقة والبديهة من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية . وليس من الممكن أن تقوم جوانب الإحساس بمعزل عن التأمل . وليس من الممكن أن نقف عند ما نسميه طابع السليقة وحرارة العاطفة دون أن يمتد البحث إلى جذورها أو ثمارها من الفكر . والفكر المتوتر هو خلاصة ملكات مجتمعة ، ولكن الذين خاصموا العقاد يعجزون عن تذوق هذا النحو من بحث نشاط الكلمات . وهم فى الحقيقة يتحيزون لما قد يسمى المعانى الغنائية تحيزاً واضحاً . وربما كانت المعانى الغنائية أو كثيراً ما تكون أدل على فهم ضيق لنشاط الكلمات . فنشاط الكلمات هنا مهما يكن قيماً محدود ، لا يجمع فى داخله أنساقاً متشعبة ، ولا يؤلف بين المتباينات ، وهكذا فرق العقاد بين العاجزين عن تذوق هذا التأليف والقادرين عليه . أو قل إنه وصم الذين يتهمون شعره بالغفلة عن المزاوجة بين الطبع والعقل ، أو العجز عن استيعاب مؤثرات الحياة جميعها وهضمها هضماً تغتذى به السليقة والذهن فى وقت ما .

وأنا أكثر ميلاً إلى ما يقوله العقاد ؛ فموقف العقاد من اللغة موقف متميز حقاً . ومايزال العقاد يلوم الذين لا يتفقهون نشاط الكلمات ، أو لا يتفقهون التفاعل بين جوانبها وتداخلها . والعقاد كان يؤمن بأن الكلمات الوحيدة الجانب متميزة من الكلمات أو السياق الذى يستوعب الكثير . وإعطاء السيادة لكلمة الشعور أو الوجدان يجب أن يفهم على وجهه . ويجب أن يتهم كل موقف لا يتضح فيه ما للوجدان وما عليه . وقد كان العقاد يرى أن الناس يقعون فى مأزق السرف العاطفى دون دراية بمغبة هذا الوقوع أو مغبة الدعوة إليه . وكان يرى الجمهور يعجز عن أن يقرأ شعر المجنون وأضرابه ، وابن أبى ربيعة وابن مناذر والحسين الضحاك وحماد عجرد وغيرهم ممن حذا حذوهم ، وغنى على ليلاهم . ومظهر هذا العجز عند العقاد أنهم لا يفطنون إلى ما قد يكتنف هذا الشعر أو ذاك من سرف متميز من النضج العاطفى . ولا ريب اتهم العقاد الذين يتهمونه بأنهم محتاجون إلى درس قاس فى مفهوم العاطفة الناضجة ، أو اتهمهم بالعجز عن التحليل المثمر لنشاط الكلمات . والحقيقة أن معظم القراء يميلون إلى إعطاء ما يسمونه فى لغة ما باسم الإحلال أو الاستشعار أو العدوى الانفعالية قيمة ، وينسون أن هذا كله لا يدل على أن التعامل مع الكلمات تعامل قيم . إن كثرة المادة النظرية فى النقد الأدبى لا يمكن أن تخفى الانحراف أو الفروق الهائلة فى القراءة العملية للنصوص . وجدير بنا أن نولى هذه المسألة ما تستحق من رعاية .

(١٣)

إن التعامل مع اللغة عند العقاد تذكرة مفيدة للنشاط المعاصر الغارق فى متابعة البنائية والعلامات . فالعقاد لا يؤمن بأن اللغة تقاس بمقياس الحساب أو المنطق . ولا تفهم اللغة بمعزل عما يسميه القيم الوجدانية . ولا يفترق تناول اللغة فى هذا الباب عن تناول الجمال والحب والأخلاق المثل . والمقصود بالقيم الوجدانية هو الاستيعاب الذى يتحرى مزاجاً من الألفة والغرابة . وقد غالى فريق كبير من الباحثين الذين ظنوا أن العقاد لم يعرف غير طريقة التحليل

النفساني . والحقيقة أن فلسفة الظاهرية تؤدى فى تناول العقاد للغة دوراً لا يمكن إنكاره . ومن خلال هذه الفلسفة كان يشكل ما يقرؤه فى صورة تلبى احتياجات المشاعر العربية الأساسية . وربما ترك العقاد الظاهريات تختمر فى ذهنه أمداً طويلاً حتى تعود فتسيل على قلمه وقد اتخذت صبغة روحية قريبة من العقل العربى .

ومعظم الذين نقدوا العقاد لم يدركوا فلسفة الظاهرية إدراك العقاد . وفى وقت من الأوقات سيطرت على العقاد كما يقول الدكتور عبد الفتاح الديدى رغبة فى اكتشاف ظاهريات التعبير فى لغتنا العربية . وكان العقاد يعلم أن كل مذهب يحاول أن يخضع اللغة لمقاييسه الخاصة ، وكل مذهب كان يحتاج إلى فحص اللغة ليتبين ما يلزمه تأكيده أو إخفاؤه .

ولكن العقاد شديد الميل إلى أسلوب الظاهريات ؛ وفى هذا الأسلوب يتناول اللغة من حيث وقوعها داخل إطار الذاتية المباشرة ، أو يحاول ملاقاتها مباشرة دون وساطة ودون إحساس سابق بمشاكلها العامة . يسعى العقاد إذن إلى أن يقف وقوفاً ذاتياً على حقيقة النشاط اللغوى .

والذاتية هنا لا تفهم بالمعنى الفلسفى القديم . إنها ليست من النوع الذى يؤدى إلى تصور الأشياء من داخل النفس البشرية دون ارتباطها بالموضوعات الخارجية . هناك شىء آخر يستدعى التلقائية المباشرة فى استكشاف اللغة عن طريق الإحالة المتبادلة بينها وبين ما يتجمع من الموضوعات داخل الشعور لأول وهلة .

ومن حق القارىء المشغول (بالأبنية والعلامات) أن يتأمل كثيراً فى هذه الفلسفة المناقضة التى تعول فى فهم اللغة على قريب مما يقوله ميرلوبونتى فى عبارته المشهورة إن الدلالة تلتهم الرموز . وهى عبارة تذكرنا ببعض ما يقوله العقاد فى كتابه لغتنا الشاعرة حين يسمى اللغة العربية لغة المجاز ، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعانى المجردة .

والذين ظنوا أن العقاد يخرج من الشعر إلى الحياة أو يخلط بينهما لم يقرؤوا الظاهريات ، ولم يقرؤوا نقاش العقاد للدكتور طه حول كتابه مع المتنبى ، ولم يقرؤوا كتاب اللغة الشاعرة ، ولم يتأملوا فى نصوص العقاد التى يحيل فيها على لفظ الحياة . مثل هذه المواقف جميعاً مأتاها واحد ، هو أن اللغة هى هى الحياة ؛ ليس من قبلها حياة ولا حياة من بعدها ؛ ولكنها اللغة التى لا يمكن تمحيصها بغير أسلوب الاستيعاب .

كان العقاد يستعمل عبارة القيم الوجدانية استعمالاً متميزاً دون أدنى ريب من استعمال الأستاذ الخولى . فالأستاذ الخولى كان ينعى على البلاغة اقتفاءها لعلم النفس القديم الذى يعلى من شأن العقل على حساب العواطف والغرائز . ومن ثم كان يتحيز لجانب واحد كان العقاد ينكره . والغالب أن يكون لفظ الوجدان فى استعمال العقاد متأثراً بالظاهريات التى تحفل بالاستيعاب وما يكمن فى كل ظاهرة من معنى محقق . ومن ثم احتفل العقاد بغير ما احتفل به أمين الخولى فى التراجم ، أو اعتمد على العلاقة الإنسانية بين الباحث وموضوع بحثه . هذه العلاقة التى تضفى معنى جديداً على الموضوعية .

والمهم هو أن النقد المعاصر خليق بأن يعود إلى تراث العقاد ليمحص أموراً ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ؛ وفتنة اللغة ؛ ومحاولة دعم فلسفة خاصة بالحكم الأدبى ، والتأتى للغة من طريق الظاهريات التى أهملها معظم الذين ناقشوا العقاد . ومن خلال الاهتمام بالدلالة على نحو ما قالت الظاهريات كتب العقاد فصولاً غير قليلة جديرة بالقراءة فى فلسفة العربية ، وحاول مناقشة معارض بنيتها بغير الأسلوب الشائع فى هذه الأيام . وما من إنسان يستطيع أن يزعم فى بساطة أننا قد صمدنا بلا عثرات فوق الأفق أو الآفاق التى أضاءها العقاد .

وإذا كان العقاد قد أهمته على الخصوص فتنة اللغة فإن المازنى أيضاً كان على ذكر بهذه الآفة الموروثة . وكلاهما يذكرنا بما يمكن أن نعنون له باسم فتنة التحليل اللغوى المتعارف فى هذا الأيام . ولا ريب أن ضمير المازنى والعقاد معاً من خلال حاسة أدبية ونقدية رفيعة كان يستوعب مخاطر هذا التحليل أيضاً ؛ ذلك أنهما شغلا بالقيمة والتقويم ، أو شغلا بتصحيح مسيرة النقد والأدب جميعاً ، وعرفا من خلال هذه المشغلة ما يخدم وما لا يخدم بسهولة من شئون هذا التحليل .

وآية ذلك أن المازنى نفسه تناول أدب المنفلوطى كما تناوله العقاد . ولكن المازنى بخاصة راح يتأمل لغة المنفلوطى أو يستقرئها استقراء غاية فى الدقة ؛ استقراءً من فهم علاقة التراكيب بالمعنى . وهى علاقة كانت موضوع مشاحة واسعة . فهم المازنى سيطرة بعض التراكيب على المنفلوطى ، وعلى الخصوص هذا الذى يسميه النحاة باسم المفعول المطلق . وكان يرى حركة المفعول المطلق حركة غير صحية ؛ وربما خيل إليه أنّ فتنة هذا التركيب وما إليه قد حببت إلى المنفلوطى ما كان يستطيع أن يتجنبه . ولم يشأ المازنى أن يطنطن بعبارات خلابة ، ولم يشأ أن يقول إنه يخترع طريقة غير مألوفة . وسبب ذلك فيما يظهر أن كلا الباحثين ، المازنى والعقاد ، كان يرى أن ما يؤديه التحليل اللغوى ربما يدركه القارىء الفطن الذى يدرك النص إدراكاً جليا عاماً ، وبخاصة إذا كان مهموماً بالقيمة . وراح المازنى يتتبع بعد ذلك ما نسميه باسم العاطفة غير الناضجة ، التى استولت على المنفلوطى . والمهم أن المازنى نسى فى أثناء ذلك مسألة المفعول المطلق ، ولم يشأ أن يجعلها مفتاحاً صريحاً لتأملاته فى عيوب تفكير المنفلوطى . لقد رأى أن النتائج الواحدة يمكن بلوغها من طرق مختلفة ، وأن من لا يستوقفه المفعول المطلق لا شك يستوقفه اتجاه المنفلوطى بعامة فى التصور ، ومن ثم تلاشى المفعول المطلق فى عقل القارىء . وما كان المازنى ليخطىء دلالة الظاهرة التى اكتشفها ، وأنها يمكن أن تكون مفتاحاً صالحاً . ولكن كلا الرائدين أهمه أمر أكبر هو صحة الإدراك ، أو صحة توجيه الأدب لشئون هذا الإدراك .

وهذا الموقف على الخصوص خلاصة فروق كثيرة بين عهدين ،

وما أزال أعتقد أن العقاد والمازنى أدركا مخاطر التحليل اللغوى من بعض وجوهها ، وما أزال أعتقد أن عناية هذا الجيل بوظيفة الأدب كانت تحميه من الاشتغال بالإحصاء الذى يشير إليه المازنى أيضاً فى المقام السابق ، وكانت تحميه من الافتتان بتحليلات تؤول فى النهاية إلى تجاهل أسئلة أساسية تدور فى مجملها حول تفتح اللغة على العالم .

(١٤)

إننى أذكر بعض الجدل الدائر بين العناية بالوصف والتحليل والعناية بالتقويم . وأعرف شيئاً مما يقال عن التقويم من حيث إنه يستدبر التحليل ، ويملى على النص إرادة خارجية . يقولون ولا حاكم لنا إلا النص . والعقل الحديث يتمتع فيما يقولون بحاسة التقدير النسبى ، والقدرة على تعطيل المعتقدات من أجل الدخول فى عالم النص . هذا العالم لن يسلم نفسه إليك إلا مادمت عليه قائماً — إذا جازت هذه العبارة . وربما أعرف أن هذا هو أحد المداخل إلى مناقشة العقاد .

ولم يكن همى فى هذا المقال أن أعرض لعقل العقاد عرضاً تقويمياً ، فقد استعملت طريقة الوصف ما استطعت ، وحاولت أن أتحدث بمنطق العقاد . والواقع أن عقل العقاد لم يظفر بما يستحقه من تقويم وتحليل . وما أرى إلا أن هذا التقويم يحتاج إلى التلبث حتى نعرض العقاد فى آفاقه المتباعدة ، وكيف يمكن أن يوصل بينها .

ومن المهم أن نلاحظ أن التمييز بين التحليل والتقويم تمييز اعتبارى من بعض النواحى . نستطيع أن نقول مع القائلين إن كل تحليل يخفى فى داخله نوعاً من التقويم . وليس هناك تحليل برىء ويظهر أن الإنسان لا يستطيع أن يستغنى عن التقويم لأنه لا يستطيع أن يستغنى عن الاختيار .

ويظهر أيضاً أننا نستطيع أن نجعل من تقويم العقاد للنصوص مبتدأ تحليل جديد . والوقوف عند ما يختاره النص — إن كانت هذه العبارة واضحة — لا يتميز تماماً من الإشارة إلى ما يتجاهله . والنقاد يتداولون الآن مبادىء يسمونها أحياناً باسم الاختيار وأحياناً يسمونها الاستبدال ، وأحياناً يسمونها باسم التأليف ، وأحياناً يختارون لها اسم الانحراف . وأياً كان ما تقف عنده فإنك لن تستطيع أن تسلم من الإشارة إلى طرفين يتعايشان . طوراً تجد هذين الطرفين صريحين ، وطورا ترى أحدهما ضمنياً تستنبطه أو تفترضه افتراضاً . وأنت فى هذا كله تعتمد على التقويم مهما يخيل إليك أنك تدفعه . فلست تستطيع أن تفترض ما ينحرف عنه النص أو ما يختاره أو ما يستبدله دون نوع من التحكم .

وأنا لا أحب الجدل ، ولا أخاصم الذين يخاصمون العقاد ، وإنما أريد فحسب أن أقول إن تقويم العقاد يمكن أن يفيد فى رؤية مجال واسع من النصوص ، أو يمكن أن يكون هذا التقويم مجال اختبار خاص ، نستطيع أن نتبين فائدته فى إجراء تحليل معين . وتستطيع أن تفعل هذا عند معظم ما وقف عنده الدكتور طه ، فهناك غير قليل من النصوص يعلق عليها الدكتور طه تعليقاً عاماً أو يستعمل عبارات عامة . لكن هذه العبارات عند التحليل المطمئن تبدو نافذة بشكل عجيب . وهذا ما يتجاهله معظم الباحثين أيضاً .

وتستطيع من باب أولى أن تقف موقف التحليل المحتفى بالخفايا والثنايا ، مبتدئاً بموقف العقاد . وإذ ذاك يبدو التحليل ذا بعد أو أبعاد لا يمكن الغض منها . وأنت لا تستطيع أن تتبين فى بيت صبرى السابق شيئاً ذا قيمة عن لفظ ميمونة ولفظ لامست ولفظ عاد فضلاً على ألفاظ البيت الأخرى دون أن تأخذ فى الاعتبار جانبين اثنين هما قوة الألفاظ من ناحية ، ومقاومة هذه الألفاظ من ناحية ثانية . ومادام اللفظ لا يعيش إلا على حساب ألفاظ ، ومادام يبدو تصحيحاً أو تعديلاً لألفاظ أخرى ، فأنت إذن تفيد راضياً — إن شاء الله — مما صنع العقاد .

إن لفظ لامست لا يستغنى عن حقول أخرى غير حقله . والمهم أن منطق الاختيار لا يعنى أن ما عدل عنه النص يمكن أن نتجاهله . الحقيقة أن تاريخ اللفظ جزء أساسى من مدلوله . ورتشاردز يقول إن معنى اللفظ هو ضرب من الفعالية المرتبطة بالإنابة عن سياقات أخرى . ولن يكون فى وسعنا أن نفهم « لامست » دون محاولة إعادة تقدير الحقل كله . وهذا يعنى بعبارة بسيطة أن نأخذ فى الاعتبار الألفاظ المقاومة الأخرى . واللفظ عبارة عن غلبة على بعض العقبات . وهنا يتبادر إلى أذهاننا التقويم أو الجانب المضاد من حقل اللفظ . والعزيمة إذا لامست واجهت عزيمة ثانية طال عليها الحديث فى الشعر ، وهذا ما يعتبر تجديداً من جانب إسماعيل صبرى ؛ أعنى أن لفظ لامست يواجه ألفاظاً أخرى من مثل قهرت وغلبت وصدعت وفجرت . وهنا وجدنا أنفسنا نعود من حيث لا ندرى إلى منطق العقاد . منطق العقاد لا يعنى بداهة أننا نعود إلى العزيمة الثانية المتداولة ، وإنما يعنى أن التجاهل التام لهذه العزيمة صعب القبول ، أو يعنى أن الجدل بين العزيمتين غير واضح . إن العزيمة المتداولة أو المطروحة فى الطريق أقرب إلى ما يسميه العقاد باسم الضرورة بمعنى من معانيها . وعزيمة صبرى هى حريته فى عبارة العقاد ، ولكن التأليف بين العزيمتين أو لنقل بين الضرورة والحرية هو موضوع الجدل . وهنا أتصور أن فهم العقاد لنظرية الدلالة يستحق التوقف .

ويجب ألا نتردد كثيراً فى أن نزعم على هذا الوجه أن عبارات العقاد الأساسية ، وعلى رأسها الضرورة والحرية ، يمكن بسهولة أن تترجم إلى عبارات أخرى ، مثل الجدل بين المجتمع والفرد ، أو بين التجربة والنظام ، أو بين دلالة العرف ودلالة النص ، وإن شئت بين اللغة والكلام . العقاد إذن يطوّف فى موضوع أساسى : كيف يجادل الكلام اللغة ، أو كيف نفهم نظرية السياق فى الدلالة . وقد لاحظ بعض الباحثين أن مصطلحات « كنت » الجمالية ترجمت إلى

مصطلحات لغوية أو دلالية فى حركة النقد التحليلى أو اللغوى أو الباطنى المعروف باسم النقد الجديد . وخلاصة هذا كله أن تحليل اللغة وجوه متعددة ، وأننا نستطيع أن نترجم نقداً كثيراً ظاهر أمره معاكس إلى مناقشات لغوية مثمرة . وهذا يصور جانباً من جوانب عنايتى بالعقاد . ويظهر أن قراءتنا للعقاد تحتاج إلى نوع من الخبرة باللغة ؛ فالألفاظ الأساسية التى يستعملها العقاد ، فضلاً على غيرها ، ليست أقل من مجموعة من الاحتمالات ، وكل لفظ من هذا القبيل يمكن أن ينظر إليه على أنه حركة لا ثبات ، أو ينظر إليه بعبارة العقاد على أنه حرية . وبعبارة أخرى كان العقاد شاعراً فيما يكتب كما أشرنا من قبل . ويجب أن تقدر كتاباته فى هذا الضوء . وقبل أن نحكم على كتابة ما يجب أن نسأل أنفسنا أى نوع من الكتابة نواجه . وربما كان العقاد يعبر عن الحرية من حيث هى طائفة من الاحتمالات بلغة حرة أيضاً . وحرية العبارة فى هذه الحال مبدأ أساسى إن أخطأناه جنحنا إلى تصورات غير ملائمة . ومن المؤكد أن حرية العبارة ــ إن وافقت على هذا الوصف ــ تؤدى وظائف خاصة بها ، وفى وسعها أن تخاطب أنماطاً متفاوتة من القراء ، وفى وسعها أن تكون ملهمة مثيرة للذهن . وهذا بعض ما عنى العقاد . ومايزال من الصعب أن نستوعب هموم العقاد ، لأننا ننخدع بعناوين مقالاته الكثيرة ، ونعجز عن أن نؤلف وحدات كبرى لهذه الأشتات . فإذا حاولنا شيئاً من هذا بدا لنا اهتمام العقاد بشئون اللغة والقراءة والحساسية ومعوقات الفهم .

وأنا أعتقد مخلصاً أن الباحث يستطيع أن يتخذ ملاحظات العقاد مبتدأ تفكير خصب ؛ تفكير يستطيع أن يلقى الضوء على ما قد نسميه باسم ثقافة الشعر . ولا أخفى عليك أن كثيراً من الجهد فى تأملات الشعر الحديث خاصة قد ضاع فى غمار تتبع آثار اتجاهات غربية ، وظل الشعر شبه مجهول . وإذا أنعمنا النظر فى ثروة العقاد وجدنا باحثاً معنيا بخطى الثقافة المصرية والعربية ؛ خطى تتبع من الشعر ؛ خطى العقل فى موانعه ودوافعه ، نكوصه وتقدمه . تفسير يتجاوز حرفية ما قال العقاد ، ويستهدى بروحه ، ويجعل للشعر وظيفة الكشف عن الذات القومية ، وربما يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاغتراب . إن العقاد ينادى النقاد المعاصرين نداء قوياً : عليكم بالتصورات الأخلاقية والروحية التى تشكل القوة الداخلية لوعى المجتمع الذى تنتمون إليه . إن التحليل اللغوى الذى لا يلقى الضوء على هذه القوة خليق بالريب .



« أحمد ضيف »

المحاولات الباكرة
فى النقد الأدبى الحديث

على شلش

■ ■ ■ يلاحظ الدارس للصحافة الثقافية والأدبية فى مصر ، خلال النصف الأول من هذا القرن ، أن ثمة رجلاً شغل بعض صفحاتها فى المدة من ١٩١٩ إلى ١٩٤٥ بمحاولات فى القصة والمسرحية ، ومقالات فى تاريخ الأدب ونظريته ونقده ، فضلاً عن كتابين فى هذا المجال ، ومسرحية مترجمة عن الفرنسية ، وثلاثة كتب مدرسية شارك فى وضعها واختيار نصوصها ، بالإضافة إلى رسالة دكتوراه بالفرنسية عن « الغنائية والنقد الأدبى عند العرب » ، وروايتين بالفرنسية أيضاً ، شاركه فى تأليفهما أديب فرنسى ، ونشرتا فى باريس . ويلاحظ الدارس أن محاولاته القصصية والمسرحية العربية تلك لم تجمع فى كتاب ، وأن مقالاته فى الأدب وغيره لم تخرج من ظلام مجلدات الصحف والمجلات التى نشرتها .

أما الرجل فهو أحمد ضيف (١٨٨٠ — ١٩٤٥) ، الذى عمل أستاذاً بكلية الآداب بجامعة القاهرة ومدرسة المعلمين العليا وكلية دار العلوم ، وانتخب عضواً بمجلس جمعية أبوللو عند نشوئها فى عام ١٩٣٢ ، وعاش — فيما يبدو — متألماً ، متواضعاً ، بعيداً عن الأضواء ، حتى مات دون أن يرثه أحد ممن كان على اتصال بهم فى صحف عصره .

وعلى كثرة ما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية من محاولات التأريخ للأدب الحديث ونقده فى مصر لم تشر محاولة واحدة فى تاريخ القصة أو الرواية أو المسرحية إلى محاولات أحمد ضيف فى هذه المجالات ، ولا توقف عند محاولاته النقدية باحث مصرى واحد[1] . ولم يذكره إلا باحث من السودان ، هو الدكتور عز الدين الأمين ، الذى خصص له فصلاً فى رسالته للدكتوراه من جامعة القاهرة فى عام ١٩٥٧ بعنوان « نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر »[2] . ثم ذكره باحث هولندى ، هو ج . بروجمان ، الأستاذ بجامعة ليدن ، وخصّه بصفحتين من كتاب ترجم له أخيراً إلى الإنجليزية تحت عنوان « مقدمة لتاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر »[3] .

مهما كان الرأى فى محاولات ضيف القصصية وجهوده النقدية فمن الظلم إنكارها وتجاهلها ، ولاسيما أنه عاش فى حقبة كانت حافلة بالتجريب فى كثير من ميادين الشعر والنثر ، وأنه درس فى بلد كان لثقافته وأدبه دور مهم فى تكوين القصة والمسرحية والرواية والنقد ، وهو دور امتد إلينا عبر البعثات الدراسية منذ رفاعة الطهطاوى ، فضلاً عن أنه زامل طه حسين فى فرنسا ، وشاركه فى بعض دعواته الفكرية ، بل سبقه إلى كثير من الأفكار التى عالجها .

ولكل هذه العوامل سنحاول فى هذه الدراسة أن ننتشل الرجل من الغرق فى مياه النسيان ، وأن نلقى الضوء على محاولاته القصصية والمسرحية ، وأن ندرس دوره فى النقد ، مع التركيز على هذا الدور .

كان أحمد ضيف أول مبعوث مصرى لدراسة الأدب فى فرنسا فى عام ١٩٠٩ . وكان قد تخرج فى ذلك العام من مدرسة (كلية) دار العلوم ، أى أنه كان فى التاسعة والعشرين من عمره (وهى سن

متأخرة للتخرج) ، ولكن يبدو أن التأخر يرجع إلى مثيل له سابق فى الأزهر ، حيث تعلم على يدى الشيخ محمد عبده وتعلق به ، كما نفهم من روايتيه اللتين شارك فى تأليفها بالفرنسية . ونفهم من هاتين الروايتين أيضاً أنه ولد فى الاسكندرية ، ونشأ فى أحد أحيائها القديمة ، ثم انتقل إلى القاهرة لإكمال تعليمه ، الذى أهله بعد ذلك للسفر إلى باريس مبعوثاً للجامعة المصرية الوليدة .

ونتيجة لندرة المعلومات المنشورة حول حياة أحمد ضيف يصبح كل ما نعرفه عن سنى دراسته فى فرنسا أنها بلغت نحو ثمانية أعوام ، وأنه نال درجة « دكتوراه جامعة » (الأقل من دكتوراه الدولة) فى عام ١٩١٧ عن رسالة بعنوان « المذهب الوجدانى والنقد الأدبى عند العرب » Le lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes.(٤) .

عاد ضيف من فرنسا فى عام ١٩١٨ ، وعين مدرساً بالجامعة المصرية ، وبدأ فى نوفمبر من ذلك العام محاضراته التى جمعها ونشرها بعد ثلاث سنوات فى كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » . وفى أول مايو من العام التالى بدأ فى النشر بجريدة « السفور » ؛ وهى « جريدة اجتماعية نقدية علمية أدبية تصدر مرة فى الأسبوع » ، كما جاء على صدرها ، كان مؤسسها ومحررها عبد الحميد حمدى . وكانت الجريدة قد نشطت ، منذ ظهورها فى عام ١٩١٥ ، فى تشجيع القصص والنقد ؛ فقد كتب محررها افتتاحية فى ٧ مارس ١٩١٨ بعنوان « النقد » ، وأشار فيها إلى ازدهار النقد على صفحات الجريدة ، « حتى كاد بابه يشغل فى بعض الأسابيع جميع فراغ الصحيفة » على حد تعبيره(٥) . وكانت الجريدة فى الوقت ذاته استمراراً — من ناحية الفكر — لجريدة « الجريدة » . ولذلك لم يكن غريباً أن يشارك فى تحريرها أحمد لطفى السيد منشىء « الجريدة » ، التى كانت قد توقفت قبيل ظهور « السفور » بقليل ، فى عام ١٩١٥ . وليس من الغريب أيضاً أن ينتقل إلى « السفور » شباب الكتاب والأدباء الذين سبق أن احتضنتهم « الجريدة » ، مثل : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، ومحمد حسين هيكل ، ومنصور فهمى ، ويوسف الجندى ، فضلاً عن كثير من الشباب الذين لمعت أسماؤهم فيها بعد ، مثل : أحمد حسن الزيات ، وأحمد زكى ، وعبد الحميد العبادى ، وأحمد أمين ، وحسن محمود ، وأحمد رامى ، وأحمد الصاوى محمد ، ومحمد تيمور ، وعيسى عبيد ؛ ومعظم هؤلاء كانوا من أرباب الثقافة الفرنسية .

وقد كان المتوقع من متخصص ، مثل أحمد ضيف ، أن يسهم فى باب النقد بالجريدة ، ولكنه كان — فيما يبدو — ذا طموح آخر ، اتجه به منذ البداية إلى ميدان القصة الاجتماعية بصفة خاصة . ولم يكن ذلك الاتجاه غريبا على جماعة شباب « الجريدة » و « السفور » ولا غريباً أيضاً على أرباب الثقافة الفرنسية منهم ، فضلاً عن أنه كان متلائماً تماماً مع دعوة لطفى السيد إلى « الجامعة المصرية » والقومية المصرية ، وضرورة تربية الأمة عن طريق الكتابة والأدب . وباستثناء مقال واحد عن فضل المعلمين المعممين ، كان كل ما نشره ضيف فى « السفور » صوراً وقصصاً اجتماعية . وكان بعض هذه الصور والقصص ينشر فى باب بعنوان « نقد » ، وبعضها الآخر ينشر فى باب بعنوان « اجتماع » . وكان ضيف يوقع فى الحالتين بالحرفين الأولين من اسمه (أ. ض) . ولا ندرى إن كان ذلك على سبيل التواضع ، أو على سبيل التخفى ، كما فعل محمد حسين هيكل فى توقيع روايته « زينب » . غير أن الذى ندريه عن ذلك العصر هو أن التوقيع بالأحرف ، أو بالأسماء المستعارة ، كان أمراً شائعاً فى الصحف . ولم يكن الزيات وحده يوقع فى « السفور » باسم « ابن عبد الملك » ، الذى استمر فى استخدامه بمجلته « الرسالة » فيما بعد ، وإنما كان يشاركه — عدا ضيفا — عدد آخر من المسهمين فى الجريدة من أصحاب التوقيعات الرمزية ، مثل : ع. أ. س ؛ الزهرة ؛ م. ع. الأول . ومع ذلك فربما كان ضيف يخشى أن يخرجه نشر القصص باسمه الصريح عن الوقار المطلوب فى الأستاذ الجامعى ، ولاسيما أن كتابة القصص لم تكن تدر على صاحبها — فى ذلك الزمن — شيئاً كبيراً من الوقار !

استمر ضيف فى صلته بجريدة « السفور » حتى صدور كتابه الأول الذى طبعه على مطبعتها فى عام ١٩٢١ . ويبدو أن صدور الكتاب كان فى أواخر شهر مارس وأوائل شهر إبريل من ذلك العام . ففى ٨ إبريل نشر محرر الجريدة مقالاً فى تقريظ الكتاب ، مشيراً إلى أنه مجموعة محاضرات ألقاها بالجامعة فى العام الماضى « صديقنا الأستاذ أحمد ضيف ، مدرس الآداب بالجامعة » — على حد تعبيره . ثم اقتطف من الكتاب الفصل الخاص بمذهب الناقد الفرنسى هيبوليت تين فى النقد ، ونشره كاملاً(٦) .

ولم تستمر « السفور » طويلاً بعد ذلك على أى حال ، وتوقف ضيف عن النشر بعد توقفها . ولم يظهر اسمه بعدها إلا حين بدأ فى النشر فى عام ١٩٢٦ بمجلة « المقتطف » ، ولكنه كان قد تعرض خلال السنوات القليلة السابقة لبعض المشكلات التى تركت فيه أثراً واضحاً بعد ذلك . ففى عام ١٩٢٤ نشر كتابه الثانى « بلاغة العرب فى الأندلس » ، وواجه مقالاً نقدياً حاداً كتبه عنه صديقه وزميله طه حسين ، الذى كان قد عاد من بعثته فى عام ١٩٢١ وعين مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة . وبعد بضعة أشهر من ظهور ذلك المقال تحولت الجامعة من أهلية إلى حكومية ، وتغير اسمها إلى « جامعة الملك فؤاد » . وفجأة صدر قرار بتحويل أحمد ضيف إلى مدرسة المعلمين العليا ، وتعيين طه حسين محله . ولا ندرى شيئاً عن مصدر القرار ، ولا عن سبب التحويل المفاجىء ؛ فهذه كلها أمور تنتظر من يحققها ، ولا تعنينا فى هذا السياق ، مثلها فى ذلك مثل ما أشيع من أن طه حسين حاربه وتآمر عليه حتى احتل مكانه(٧) .

غير أن الذى ندريه — من واقع مراجعة صحف تلك الحقبة وببليوجرافيا إنتاج أحمد ضيف — أن ضيفاً فقد حماسته بعد هذه المشكلات التى واجهها ، وتردى نشاطه السابق فى الكتابة والتأليف ؛ فمنذ ذلك العام — ١٩٢٥ — حتى وفاته فى عام ١٩٤٥ ، لم يظهر له كتاب واحد من تأليفه خلال تلك السنوات العشرين ، وإن كان — كما نلاحظ من البيبليوجرافيا الملحقة — قد

شارك فى وضع ثلاثة كتب مدرسية فى موضوع سبق له التأليف فيه ، وهو الأدب الأندلسى ، ونشر قصيدة ومسرحية مترجمتين ، وتمثيلية قصيرة ، وقصة طويلة ، واثنتى عشرة مقالة ، وذلك كمٌّ محدود من الإنتاج إذا قيس بإنتاج السنوات الست أو السبع الأولى من ١٩١٨ إلى ١٩٢٥ .

ومع ذلك لم يستمر أحمد ضيف فى مدرسة المعلمين العليا سوى سبع سنوات أو نحو ذلك . ففى عام ١٩٣٢ عين أستاذا بمدرسة دار العلوم التى تخرج منها ، ورقى وكيلا لها فى عام ١٩٣٨ ، وظل بها حتى أحيل إلى التقاعد فى عام ١٩٤٠ . وبعدها عمل ــ حتى وفاته ــ أستاذاً غير متفرغ بكلية الآداب بالجامعة التى أبعد عنها من قبل . وخلال تلك المدة (١٩٣٢ ــ ١٩٤٥) انصرف ضيف إلى التعليم فيما يبدو ، وأصبح مقلاًّ فيما يكتب وينشر ، ولكن اسمه كان قد ظهر فى عام ١٩٣٢ بوصفه عضواً منتخباً فى جمعية أبوللو ؛ ففى ١٠ أكتوبر من ذلك العام عقدت الجمعية جلستها الأولى فى دار رئيسها الشاعر أحمد شوقى . وكان أول قرار اتخذته بالإجماع هو « انتخاب حضرة الدكتور أحمد ضيف الأستاذ بدار العلوم عضواً بمجلس الجمعية ، بدل حضرة محمود عماد أفندى ، الذى اعتذر بكثرة مشاغله » ــ على حد تعبير محضر الجلسة الذى نشرته مجلة « أبوللو »[٨] . وعندما مات شوقى بعد تلك الجلسة ، واختير خليل مطران رئيساً للجمعية ، عقدت الجمعية جلستها الثانية فى ٢٢ أكتوبر بمنتدى دار رابطة الأدب الجديد ، وكان من قراراتها أنه « من حيث إن وزارة المعارف أعلنت أنها ستقوم بحفلة جامعة لتأبين المرحوم شوقى بك ، بالنيابة عن جميع الهيئات الأدبية ، فالمجلس يرى تكليف حضرات خليل مطران بك ، والدكتور على العنانى ، والدكتور أحمد ضيف ، بتمثيل جمعية أبوللو فى اللجنة التى دعتها وزارة المعارف للاشتراك فى إعداد تلك الحفلة والقيام بمهامها »[٩] .

غير أن أحمد ضيف لم يظهر له أى نشاط بارز فى الجمعية أو مجلتها ، باستثناء مقال شارك به فى العدد الخاص الذى أصدرته « أبوللو » عن شعر شوقى ، ومقال آخر لم يكتبه خصيصاً لها ، وإنما كتبه مقدمة لمسرحية « هوراس » التى ترجمها فى ذلك الوقت ، ولم ينشرها إلا فى عام ١٩٣٧ ؛ بل إن الجمعية قامت فى ٢٢ سبتمبر ١٩٣٣ بإجراء انتخابات لمجلسها ، ولم يظهر اسم ضيف فى قائمة المجلس الجديد الذى ترأسه مطران[١٠] .

ويلفت الانتباه ، بعد هذا كله ، أن الرجل عاش سنواته الأخيرة فى صمت وعزلة ، وأن وفاته لم تثر أحداً من زملائه أو أصدقائه أو تلاميذه ، بل إن مجلات « المقتطف » و « الهلال » و « الثقافة » التى عاصرها ، وأسهم فيها ، لم ترثه بكلمة ، ولا أشارت إلى وفاته ، مع أن آخر مقال نشره كان بمجلة « الهلال » فى أول مارس ١٩٤٥ . وإذا كان ضيف لم ينشر سوى قصيدة مترجمة بمجلة « الرسالة » ، وهو أمر قد يدعو إلى التساؤل ، فإن الزيات كذلك لم يشر إليه من قريب أو بعيد . ولا ندرى سر الخصام بينهما ــ إذا كان ثمة خصام ــ وقد كان الاثنان ممن احتضنتهم جريدة « السفور » ــ كما سبق أن أشرنا .

وهكذا انطوت صفحة أحمد ضيف فى تاريخ أدبنا الحديث ، ولم يبق لنا منه سوى أعماله المنشورة فى حياته . ويمكن تقسيم هذه الأعمال إلى ثلاثة جوانب :

١ ــ محاولات فى القصة والرواية والمسرحية .
٢ ــ مقالات اجتماعية .
٣ ــ دراسات فى الأدب والنقد .

على هذا الأساس نستطيع أن ندرس أعمال الرجل جانباً بعد آخر ، بحيث نعالج الجانبين الأول والثانى معالجة موجزة ، مقابل المعالجة المفصلة للجانب الأخير ، الذى يهمنا فى هذا السياق ، مع دراسة المصطلح الأدبى عنده ، وتقويم دوره فى النقد .

١ ــ المحاولات القصصية والمسرحية .

تتراوح هذه المحاولات بين القصر والطول ، فله ثلاث محاولات قصيرة يغلب عليها طابع الصورة السردية ، نشرها فى « السفور » فى عام ١٩١٩ ، تحت عنوان موحد هو « فلان وفلانة » ، وفيها قدم بعض النماذج البشرية داخل إطار اجتماعى يخص العلاقة بين المرأة والرجل ، ولاسيما فى الحب ، ولكن معالجته الفنية تقريرية ، مسطحة ، لا تكشف عن حيوية الشخصيات أو أبعادها المعقدة . وله أيضاً محاولتان فى القصة الطويلة ، أو الرواية القصيرة ، نشرهما مسلسلتين ، أولاهما فى « السفور » فى عام ١٩١٩ / ١٩٢٠ ، والأخرى فى مجلة الثقافة » فى عام ١٩٣٩ . وتعالج المحاولتان قضية شغلت بعض أدبائنا بعد ذلك ، هى قضية الصراع أو الصدام بين الثقافات Conflict of cultures كما يسميها الإنجليز ، أو الصراع بين الشرق والغرب كما نسميها اليوم . ولا شك أن تجربته الشخصية فى غربته فى فرنسا قد هيأته لمعالجة مثل هذه القضية الحيوية ، التى سيطرت على إبداعه فى الحقيقة .

وإذا عدنا إلى قصته الطويلة الأولى ، وهى بعنوان « قبل التعارف وبعده » ، لوجدنا علاقة حب من طرف واحد تقريباً ، تربط بين الفتى المصرى والفتاة الفرنسية ، ولكن الكاتب يجعلها نواة للصدام ، لا للاستجابة ، بين الطرفين ، فيخفق الحب لهذا السبب . أما قصته الطويلة الأخرى بعنوان « أنا الغريق » فقد لمست موضوع الصراع أو الصدام هذا بطريقة خفيفة ، حتى أصبحت أقرب إلى السيرة الذاتية أو المذكرات ، مع أنها تحمل إمكانات رواية حقيقية جيدة[١١] .

هناك ــ عدا هذا ــ محاولة وحيدة فى كتابة الدراما بعنوان « شاب مفتون » . وقد وصفها الكاتب بأنها « قصة تمثيلية فى فصل واحد » . وقدمتها مجلة « الهلال » ، التى نشرتها فى عام ١٩٣٦ ، بعبارة جاء فيها : « تمثل هذه القصة ناحية هامة من نواحى حياتنا الاجتماعية . وتصور نفسية بعض الشبان المتعلمين بأوربا ، وكيف تفتنهم المدنية الغربية ، ويقعون ضحية الحب ، فينسون كل شىء ما عداه ، ويزدرون وطنهم ، ويجحدون حقه عليهم » . وبغض النظر عن تصور المجلة لفكرة الحب عند الشباب المغترب ، وربطها إياه

بنسيان الوطن ، فقد حاول أحمد ضيف فى تمثيليته هذه أن يعزف مرة أخرى على لحن الصراع بين الثقافات بصورة أنضج من الناحية الفنية . فالتمثيلية تدور حول قصة حب ربطت بين مادلين الفرنسية ومحمود المصرى فى أثناء دراسته فى فرنسا ، وكيف أنكر عليه أبواه هذا الحب ، واختارا له بنت خالته الثرية التى تحبه . وإزاء إصرار محمود على حبه ، ورغبته فى السفر للحاق بحبيبته ، يدخل عليه أحد أصدقائه المتزوجين بالفرنسيات ، ويدور حوار بين محمود والزوجة الفرنسية ، نفهم منه أن الأخيرة غير متحمسة لحب محمود ، ولا لترك مصر والرحيل إلى فرنسا ، بل تلقى بالمسئولية عليه . ثم ينتهى الصراع فى نفسه ــ مع ضغوط أبويه وزوجة صديقه ــ إلى الرضا بسعاد ، والبقاء فى مصر ، فتعانقه أمه فرحة بتغيره .

وبهذه النهاية الميلودرامية ، التى لم يمهد لها المؤلف جيداً ، وضع ضيف حق الأبوين على الابن فوق حق الابن فى الحب . ومع أنه لم يكن يعنى أن يظل الشرق شرقاً والغرب غرباً ، بدليل أنه زوّج صديق محمود من فرنسية ، فقد آثر القيمة الاجتماعية الشرقية ، التى تلزم الابن طاعة والديه . ولكن التمثيلية فى النهاية أكثر اكتمالاً ونضجاً من القصص السابقة بغير استثناء ، بالرغم من ضعف بنائها الدرامى ، وتسطيح شخصياتها ، وجمود حوارها .

كانت محاولات ضيف القصصية ــ على أى حال ــ أقرب إلى الخواطر المرسلة ، والتمرينات غير الناضجة . ولكن أهم سمة فكرية فيها هى أنها تصور اهتمام صاحبها بالقضايا الاجتماعية والإصلاح الاجتماعى ، وهو اهتمام يجسد المبدأ النقدى الذى عبر عنه فى كتابه الأول ــ كما سنرى بعد ذلك ــ فيما سماه « تبعة الأديب » ، أو نسميه اليوم باسم « الالتزام » .

ويعيب هذه المحاولات فى النهاية ما يعيب الكثير مما كان ينشر فى عصر ضيف من أعمال قصصية ومسرحية ، تتسم بضعف البناء الفنى ، وتعتمد على السرد التقريرى ، وتنتهى بمفاجآت غير متوقعة . وليس معنى هذا أننا نحكم على محاولاته بمقاييس عصرنا ، أو بمقاييس النضج الفنى الذى بلغته قصصنا ، وإنما معناه أننا نقيس محاولاته بمحاولات ناضجة لغيره من معاصريه ، ولاسيما محمد تيمور فى مرحلة « السفور » ، ومحمود تيمور فيما بعد .

غير أن ثمة محاولة طريفة تتصل ــ على نحو مختلف ــ بهذه المحاولات ، وربما جازت فى الدراما المسرحية التجارية ، ولكنها غير مقبولة فى فن مثل القصة أو الرواية . فقد ظهرت فى باريس فى عامى ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ على التوالى روايتان بالفرنسية ، الأولى بعنوان « منصور : قصة طفل من مصر » ، وفوقه عبارة « ف.ج. بونجان وأحمد ضيف » ، والأخرى بعنوان « منصور فى الأزهر » ، وفوق العنوان عبارة « ف.ج. بونجان بالاشتراك مع أحمد ضيف »(١٢) . أما شريك ضيف هنا فهو فرانسوا بونجان (١٨٨٤ ــ ١٩٦٣) ، وهو أديب فرنسى محدود القيمة ، بدأ حياته الأدبية برواية عن أسره فى الحرب العالمية الأولى ، بعنوان « تاريخ اثنى عشرة ساعة » ، وكتب لها رومان رولان مقدمة . وبعد الحرب جاء بونجان إلى مصر فى عام ١٩١٩ ، وقضى بها خمس سنوات مدرساً للغة الفرنسية ، حيث عرف أحمد ضيف الذى صادقه ومكنه من الاطلاع على الحياة الشعبية فى القاهرة . وقد روى له ضيف الكثير عن حياته فى طفولته وصباه(١٣) . ويبدو أن بونجان كان يبحث عن مادة جديدة وطريفة لرواية أخرى ، وأنه اقترح على صاحبه مشروع الاشتراك فى تأليف رواية عن تلك الحياة . فلما وافق ضيف شرع الاثنان فى تأليف رواية « منصور : قصة طفل من مصر » . ويبدو أنها نجحت تجارياً ، فقد طبعت مرتين ، فأغراهما ذلك بتأليف الرواية الثانية تكملة لها ، حتى فى العنوان . ويبدو أيضاً أن خلافاً وقع بين الشريكين وانتهى بالقطيعة ، بعد عودة بونجان إلى بلاده ، فإذا بالأخير ينفرد بوضع اسمه على رواية ثالثة متصلة بالأخريين فى موضوعها وبعض شخصياتها ، وكان عنوانها « الشيخ عبده المصرى » ، وقد ظهرت فى عام ١٩٢٩ ، وفيها صور بونجان ــ كما هو واضح من عنوانها ــ شخصية الشيخ محمد عبده ودوره فى الحياة الثقافية والفكرية ، فضلاً عن شخصية منصور ، الفتى الأزهرى الذى تعلق بالشيخ ودرس على يديه . وقد ظلت شخصية منصور هذه ــ التى توحى بشخصية ضيف نفسه ــ تهيمن على الرواية مثلما هيمنت على الروايتين السابقتين(١٤) .

غير أن الباحث الفرنسى جان لوق ، الذى استقينا هذه المعلومات من كتابه « مقدمة للأدب المكتوب بالفرنسية فى مصر » ، يذكر أن فرنسية ضيف كانت ضعيفة ، وأن « اشتراكه مع بونجان كان يتم ــ على نحو خاص ــ بطريقة شفوية »(١٥) . وحتى يستقيم هذا الحكم ، ويسلم من التناقض ، فلابد من إضافة صغيرة ، هى أن فرنسية ضيف ربما كانت ضعيفة من ناحية الكتابة والإبداع ، فليس من السهل على مبعوث أن يكتب أدباً بلغة لم يكن له بها صلة من قبل ، حتى لو قضى فى موطنها ثمانى سنوات كما فعل الرجل . وسيان أن يتم التعاون كتابة أو شفاهة . ولكن من الواضح ، فى الروايتين اللتين جاء اسم ضيف عليهما ، أن جهده قد انصب على المادة ، فى حين انصب جهد بونجان على الصياغة . ولم يكن بونجان ليحصل على مثل هذه المادة دون معاونة وثيقة ومضنية من جانب شخص نشأ فى بيئتها ولغتها .

وأما الروايتان فليس فيهما ــ فى الحقيقة ــ ما ينبىء عن موهبة عظيمة فى البناء ، أو رسم الشخصيات . وليس فيهما أيضاً ما كان يميز الروايات الجيدة فى عصرهما من عقدة محكمة ، وحدث كبير يتدرج ويتطور مفضيا إلى نهاية مريحة . وكل ما تتميزان به أنهما تصوران مادة طريفة وأجواء غريبة توحى بسحر الشرق وغرابته ، اللذين كانت « ألف ليلة وليلة » فاتحتهما فى أذهان الغربيين . وهما أقرب إلى السيرة الذاتية ، ولاسيما فى استخدام ضمير المتكلم فى السرد ، والتراكم الكمى فى الوقائع . ومن الواضح أن صاحب الصياغة ، بونجان ، قد فتنته الاحتفالات والشعائر الفولكلورية ، وشدته الطرافة فى العادات والتقاليد ، وإلا ما كان قد أغرق الكتابين بها .

ويبقى بعد هذا لون آخر من ألوان الطموح القصصى والدرامى عند أحمد ضيف ، تمثل فى ترجمته لمسرحية « هوراس » للشاعر الدرامى الفرنسى بيير كورنى (١٦٠٦ — ١٦٨٤) ، وتقديمها بمقدمة تحدث فيها عن حياة كورنى ومسرحياته والتمثيل فى عصره ، الذى كان للمرأة أثر عظيم فيه ، ثم عرض للمسرحية وخصائص الدراما عند صاحبها . ومع ذلك لم تكن ترجمته للمسرحية بلغة بسيطة أو درامية ، وكان لخطابية العصر الذى ظهرت فيه (١٩٣٧) دور فى جمود لغة الترجمة .

ويبقى أيضاً أن محاولات ضيف وطموحاته القصصية والدرامية هى فى النهاية أثر من آثار دراسته فى فرنسا ، وتحمسه لاستنبات الجديد ، وإنضاج التطلعات العربية نحو المساواة بأوربا فى القصة والرواية والمسرحية . ويبدو أنه كان يعمل فى هذه الناحية بقول القائل : « علىَّ أن أسعى وليس علىَّ إدراك النجاح » .

٢ — المقالات الاجتماعية .

أشار جان لوق إشارة عابرة فى كتابه السابق الذكر إلى أن أحمد ضيف « استغل وجوده فى الخارج فبعث بسلسلة من المقالات عن باريس إلى المجلات المصرية » . ومع أن لوق لم يحدد هذه المجلات ، ومع أننا لم نستطع التوصل إليها ، فمن المحتمل أن يكون هذا صحيحاً . ومن المحتمل أيضاً أن تكون هذه المقالات — أو معظمها — فى النواحى الاجتماعية التى كان يوليها اهتمامه فى محاولاته القصصية السابقة ، ومقالاته الاجتماعية المباشرة[١٦] . وكان أول مقال توصلنا إليه منها منشوراً فى « السفور » فى عام ١٩٢٠ بتوقيعه الرمزى (ا.ض) . وربما نشر ضيف سواه بغير توقيع على الإطلاق ؛ فمجموعة « السفور » الباقية فى دار الكتب غير كاملة للأسف ، ولا هى فى حالة مرضية .

ومع ذلك فقد تلا مقاله المشار إليه فى « السفور » عن فضل المعلمين المعممين على التعليم والمجتمع مقال آخر فى « الهلال » فى عام ١٩٣٥ بعنوان « باريس مدينة الفن والجمال » . وفى هذا المقال — الذى أعادت نشره مجلة « مجلتى » فى عام ١٩٤٣ — روى ضيف ذكرياته عن باريس وموقعها الكبير فى نفسه . ولم ينس أنه أديب ناقد ، فأشار إلى أن أدباء باريس يكتبون للإصلاح والنقد وبث المذاهب والدعاية لأدبهم وبلادهم ، وأن حياتها الأدبية لا تكاد توجد فى أمة أخرى من حيث التحليل النفسى والاجتماعى والفلسفى ، وأن حركة التأليف فى الأدب فيها من أعظم الأدلة على قوة الفكر ونتاجه هناك ، وأن الذوق الفنى فيها متفوق على سواه ، حتى فى العلوم وآثار العلماء . ولم ينس أيضاً أن يشير إلى الصبغة القومية بما هى ميزة للأمم المتحضرة ؛ وهى صبغة تعكس نفسية الأمم فى الفنون والآداب ، و « تجذب إلى تلك المدينة كثيراً من المفكرين من الأمم الأخرى ، وكثيراً من أصحاب الجد واللهو » — على حد تعبيره[١٧] . والمقصود بالصبغة هنا الشخصية أو الطابع .

لقد حدث بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩ أن وجهت « الهلال » سؤالاً إلى عدد من العلماء والأدباء عن نتائج الحرب . واختص ضيف بالحديث فى مقال قصير عن النتائج الاجتماعية لتلك الحرب ، فذكر أن نتائج الحرب الأولى فى الاجتماع والتفكير كانت انقلاباً عظيماً من حيث سيادة الاستهانة ، والانحلال والفجور ، مما يخشى حدوثه بعد الحرب الثانية فى أوربا بوجه خاص . وأضاف أن المفكرين وقادة الرأى سيقعون فى حيرة من الشك والارتباك فيحدثون انقلاباً عاماً فى الاجتماع ، ويكون من جراء ذلك حدوث ثورة اجتماعية أو سياسية فى الحياة . واختتم المقال بأنه يتنبأ بثورة نفسية عامة ، قد تحدث فى صفوف الديمقراطية (أى الحلفاء) « وتمنع الميول الأرستوقراطية التى تدعو خفية إلى الأثرة والاختصاص بالأموال ، وتسخير الطبقة الدنيا للمنافع الخاصة والاستئثار بالسيادة والجاه . فإذا طالت هذه الحرب أو انتهت بِشَرٍّ على هؤلاء ، أو خير على هؤلاء ، فلابد من حدوث انقلاب عظيم فى كل مظاهر الحياة ، ولاسيما الحياة النفسية والاجتماعية . ويكون هناك شأن عظيم لكبار المفكرين فى الأمم من علماء وفنيين واقتصاديين »[١٨] .

وبسبب التعميم فى حديثه والغموض فى تعبيره كان جوابه عن السؤال غير شاف ولا مقنع . وهذا ما يتفاداه فى مقاله التالى — الأخير فى مجاله — الذى نشره بمجلة « الثقافة » فى عام ١٩٤١ بعنوان « إلى القرية » ؛ ففيه يعود إلى طريقته القصصية القديمة فى عرض المشكلات الاجتماعية . وهو هنا يقدم صورة نقدية ساخرة للريف إثر زيارة قام بها إلى قرية أحد أصدقائه ، حين فكر فى الهجرة من القاهرة نتيجة للغارات الجوية . ولكن الرحلة المضنية إلى القرية فى سيارة يقودها سائق ثرثار أقنعته بتفضيل المدينة بغاراتها على القرية ببؤسها وقذارتها وفوضاها . ومع ذلك أعجب بالقرويين فى نقاوة الطباع والتواضع وحب الضيف ، وقال محدثا نفسه : « ليتنى كنت مثل هؤلاء الناس فى بساطتهم وسذاجة تفكيرهم ، لم أعش فى المدن ، ولم أر آثار الحضارة ومظاهر النعيم ، ولا ما أنتجه التفكير الإنسانى من شرور وشكوك وشقاء للبشر ، واضطراب فى الحياة العقلية ، وبؤس لا ينقطع من الاستيلاء على النفوس »[١٩] . ثم ألقى بتبعة ما رآه فى القرية من بؤس على أرباب المال والمتعلمين والحكام ، ودعا الحكومة فى النهاية إلى الاهتمام بالريف .

ومع أن هذا المقال كتب فى ظروف الحرب التعسة التى مرت بها مصر ، وطبعت كتابات الأدباء وقتها بالسوداوية والتشاؤم ، فقد عبر فيه ضيف عن تعاطفه مع الفلاحين لأول مرة ، وسخريته الهادئة التى ظهرت فى بعض محاولاته القصصية السابقة ، ونزعته الرومانتيكية الواضحة فى قصصه .

ويمكن أن نخلص من هذا العرض الموجز لكتابات أحمد ضيف الاجتماعية إلى أنها كانت قليلة بالقياس إلى كتاباته الأخرى ، وأنها لم تكشف عن رؤية اجتماعية واضحة محددة ، وإن كانت تؤكد اهتمامه العام بالمجتمع وقضاياه ، ذلك الاهتمام الذى استمر معه فى دراساته الأدبية والنقدية كما سنرى .

٣ — الدراسات الأدبية والنقدية .

يمكن أن نعد هذا الجانب من نشاط أحمد ضيف الأدبى أكبر حجماً من سابقيه ، وأنضج فكراً ، وأوضح رؤية . ولكنه ليس منعزلاً عن محاولاته القصصية والدرامية ومقالاته الاجتماعية . ولعلنا لاحظنا أن هذه المحاولات ذات صبغة اجتماعية ، وأن المقالات الاجتماعية ذاتها لا تخلو من عناصر قصصية ودرامية . وسوف نلاحظ بعد ذلك أن رؤيته للأدب ونقده تمتح من الاجتماع الإنسانى وتتوجه إليه .

ومع أنه لا يوجد لأحمد ضيف نشاط أدبى معروف قبل سفره إلى فرنسا للدراسة ، حتى نقيس عليه ، فمن الواضح أن الجوانب الثلاثة لنشاطه قد بلورتها تجربة سفره واحتكاكه بالأدب الفرنسى . ومن الواضح أن هذه التجربة كانت من الجدية والعمق بحيث حركت فيه الطموح إلى المشاركة فى سد النقص الكائن فى الأدب العربى — فى عصره — من حيث الارتباط بالمجتمع ، والالتزام بحركته ، وتطوير التجارب القصصية والدرامية ، التى ظهرت منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر ، فضلاً عن تطوير دراسة الأدب ومناهج البحث فيه على أساس علمى . وليسَ معنى هذا أن المصدر الوحيد لهذا النشاط فرنسى ؛ لأن الإنسان ليس « كاميرا فوتوغرافية » تنقل ما تقع عليه عدستها دون تفكير أو رتوش ، وإنما معناه أن استجابة ضيف للمؤثرات الفرنسية كانت قوية وبناءة .

وحتى يتيسر فهمنا لأهم جوانب هذا النشاط ، وهو الجانب النقدى ، سنعرض له هنا فى ثماره العملية ، أى ما أخرجه صاحبه من كتب ، وما طالعنا به من مقالات . وله فى هذا المجال كتابان أساسيان (بغض النظر عن الكتب المدرسية الثلاثة التى شارك فى وضعها ولم يتجاوز فيها ما عرضه فى كتابه الأساسى الثانى) ، فضلاً عن نحو عشر مقالات نشرها متفرقة فى المجلات الثقافية والأدبية ، ومقدمتين لكتابين من تأليف بعض تلاميذه .

أولاً — مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

كان الكتاب فى الأصل سلسلة محاضرات ألقاها ضيف على طلاب الأدب بالجامعة المصرية بعد عودته من فرنسا فى عام ١٩١٨ . ومع أن الكتاب صغير إلى حد ما (١٨٧ صفحة) فقد ضم ستة عشر فصلاً قصيراً — بالطبع — ونحو ضعف هذا العدد — أو أكثر — من القضايا المتصلة بتاريخ الأدب ونظريته ونقده ومذاهبه . وقد قصد به مؤلفه — كما أشار فى تقديمه له — أن يتيح للقراء والطلاب والباحثين عن الجديد عجالة عن حركة الأدب الحديثة ، وطرق فهم البلاغة فى هذا العصر ، ولكنها عجالة سعى بها مؤلفها — كما أشار أيضاً — إلى سلوك طريق جديد فى دراسة بلاغة العرب وفهمها ، بناء على ما توافر له من اطلاع على بلاغات الأمم الحديثة .

وبهذا الطموح والوعى بالجديد والتجديد قدم ضيف كتابه ، ثم أتبع التقديم بتمهيد أورد فيه نص « الخطبة » — على حد تعبيره — التى افتتح بها دروسه أو محاضراته . وفى هذا التمهيد ، الذى يشبه البيانات الثورية ، أشار إلى جمود طرق الدراسة الأدبية ، وعدم تحرر العقول من أسر القدماء ، وضرورة الشك فى المسلمات ، وتحرير مناهج البحث بالمعلومات الصحيحة والاستنتاج الصحيح ، سعياً وراء الجديد ، أى تلك « الحركة التى أحدثتها الأفكار والقرائح منذ وقوف حركة العلم والأدب عند المسلمين إلى اليوم »[٢٠] ، وتأسيساً على تحكيم العقل — لا العواطف — فى الدراسة الأدبية . ولا يكتمل هذا — فى نظره — إلا بخلق آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه ، أى أن تكون لنا « شخصية فى آدابنا ، دون أن نهجر اللغة العربية وآدابها . . . .وعلى الجملة تكون آدابنا عربية مصبوغة بصبغة مصرية . . . فى موضوعاتها ومعلوماتها ، عربية فى لغتها وبلاغتها وأساليبها »[٢١] .

ومضى ضيف فى تمهيده الحافل بالأفكار هذا فأشار إلى أن دراسة الأدب العربى تقتضى كتابة تاريخ هذا الأدب ، وهذه تقتضى أن يتصدى لها أكثر من فرد واحد . ولما كانت عملية الدراسة مازالت فى المهد ، فلابد أن تتم على أساس النقد والبحث فى نفس الأديب والمؤثرات المحيطة به ، أى أن تكون الدراسة نقدية ، والمنهج نقدياً — كما يفعل هو نفسه — بحيث لا يعول على أقوال القدماء إلا من حيث هى مراجع . وهذه هى « الدراسة العلمية » كما يقول ، أو الطريقة (المنهج) العلمية التى يتخذها الأوربيون ، وينظرون إلى الأدب من خلالها على أنه فن جميل ، يوكل الحكم فيه إلى الذوق السليم والإدراك الصحيح . ثم أشار إلى أنه يسعى إلى « البحث عن روح اللغة العربية وحلّ (يقصد : تحليل) ما بها من الشعر والنثر حلا (يقصد : تحليلاً) نفسياً ، والبحث عن صلة ذلك بالاجتماع ، وعن المؤثرات التى أحدثت فى نفس الشاعر أو الكاتب ميلاً خاصاً إلى هذا النوع من البلاغة »[٢٢] . ودعا ضيف إلى التخلى عن الذوق الشخصى عند التصدى للنقد والدراسة ، ودافع عن الأدب فى مواجهة العلم ، مؤكداً ضرورته وحاجة المجتمع البشرى إليه .

ولكن ما معنى « البلاغة » عنده ، وقد ترددتْ كثيراً حتى الآن بعد عنوان الكتاب ؟ يجيب ضيف عن ذلك فى الفصل الأول بعنوان « الكلام البليغ ودراسته » بأن الأدب هو « أثر العقول الذى يظهر فى الشعر والنثر »[٢٣] ، وهو لا يهدف إلى إدخال السرور على النفس وحسب ، بل يهدف إلى نشر الأفكار والآراء ، ويدل على الحركة العقلية والاجتماعية ؛ فإذا كان التاريخ يدل على حياة الإنسان العملية ، فالبلاغة تدل على حياته النفسية ، دون أن تفقد صلتها بالتاريخ ؛ لأن الأدب صورة الاجتماع . ولهذا يجب دراسة جميع المؤثرات فى الأدب والمؤثرات فى الأدباء ، بحيث تقوم الدراسة على الملاحظة الصحيحة والموازنة والمقارنة ، وتعتمد على معرفة الدارس للفنون والأخلاق والنظام الاجتماعى ، والاحتكاك بالنصوص الأصلية . ولكن مفهوم الأدب — كما يقول ضيف فى الفصل التالى — كان جامعاً ، عند القدماء ، لكل المعارف والعلوم غير الشرعية ، فى حين أنه يختلف عن مفهوم البلاغة عنده . ويوضح ذلك بأن الأدب هو الكلام البليغ ، ذو الموضوع . والبلاغة

هى « الكلام الذى يدعو إلى الإعجاب من حيث الافتنان (يقصد : التفنن) فى الصناعة »[٢٤] . وبهذا المعنى الخاص المحدد يجب أن تختلف عن ذلك المعنى الواسع الذى أراده القدماء من الأدب . وهى أيضاً ذلك « الكلام الفنى الممتع ، الذى يملأ نفس السامع وعواطفه فى أى موضوع كان ، وعلى أى معنى دل »[٢٥] .

لم تكن حجة ضيف قوية ــ على أى حال ــ فى هذه التفرقة . فالمعنى العام للأدب الذى يَسَعُ أشياء كثيرة عند أجدادنا هو نفسه المعنى العام فى اللغات الأوربية ، حين يتحدثون ــ لغوياً ــ عن الأدب بصفته تراث الأشياء والموضوعات ، فيقولون « أدب الطهى » ، ويقصدون به مادُوِّن أو قيل عن الطهى وأصوله . ولكن هذا المعنى اللغوى العام لا يعوقهم عن المعنى الخاص للأدب ، من حيث هو كلام بليغ يخاطب الوجدان أو المشاعر .

ومع ذلك يستمر أحمد ضيف فى الفصل الثالث ــ بعنوان « أنواع البلاغة » ــ فى طرح الموضوع على الأساس الذى تصوره ، فيشير إلى أن البلاغة ــ الأدب ــ من الفنون الجميلة الفطرية . وهى إما وجدانية تتعلق بنفس قائلها ، وإما اجتماعية تتعلق بالحياة العامة للإنسان . وإذا طبقنا هذا على الشعر الجاهلى لوجدناه وجدانياً ، ووجدنا العرب محرومين من البلاغة الاجتماعية ، لم تشع عندهم البلاغة النفسية بسبب ندرة الشعر القصصى . وهذا ليس عيباً على أى حال ؛ لأن لكل أمة خصائصها . ولكنه وافق على قول المستشرقين إن كثيراً من الشعر الجاهلى دخيل أو منتحل عليه . ثم دافع عن خصائص العرب فى الشعر ، وحلل نقص الشعر القصصى والمسرحى فى أدبهم ، وعدَّ ميزة العربى أنه وجدانى فطرى اجتماعى ، تميز فى الجاهلية بقوة الخيال وبلاغة الكلام ، وكان شعره الذى وصلنا منسوباً إلى جاهليته قمة تطور تاريخى طويل سابق لم يصلنا منه شىء ، نتيجة لغياب التدوين والأمية . وعرض لتشكيك المستشرقين فى الشعر الجاهلى ، ولكنه عدهم مبالغين فى هذا التشكيك ، وترك المجال مفتوحاً للبحث ، وإن رجع « أن كثيراً من الشعر القديم منسوب كذباً إلى الشعراء المعروفين ، ولكن هذا لا يطعن فى صبغته العربية من حيث الأسلوب »[٢٦] .

عند هذا الحد يصل ضيف إلى فصل بعنوان « البلاغة والاجتماع » ، فيؤكد الصلة بين الاثنين ، ويعد النثر أظهر من الشعر فى تصوير حالة الاجتماع ، ويتحمس لكتاب « حديث عيسى ابن هشام » للمويلحى ، لأنه أظهر هذه الصلة حين صور مجتمعه . ولكنه يضيف أنه لا يصح أن تعد البلاغة دليلاً صحيحاً على الزمن (العصر) والأشخاص الذين ظهرت بينهم ، أو أن تكون أثراً تاريخياً ؛ لأن غرض الفنون هو إظهار الجمال . ويرى ضيف أن آراء النقاد تقدم للاجتماع صورة أكبر من الصورة التى تقدمها البلاغة . وينتهى إلى أن الأمة لا تظهر فى بلاغتها ، وإنما تظهر فى أذواقها وأنواع ميولها . وإذا كان الاختلاف فى الفهم والإدراك هو الذى يحيى المذاهب والأفكار المختلفة ويميتها ، فإن البلاغة ذاتها يتغير فهمها من عصر إلى آخر . وللنقاد فى هذا المجال دور كبير ؛ لأنهم هم الذين يدفعون إلى ظهور الحركات فى بلاغات (جمع بلاغة) الأمم . ويرى ضيف أن سر تدهور الأدب العربى يرجع إلى أن النقاد لم ينبهوا العقول إلى فهم البلاغة فهماً اجتماعياً . ولكن إذا كان للاجتماع أثر فى البلاغة ــ كما يقول ــ فللأدباء أثر آخر فى الاجتماع ، أو فى الرأى العام ، لا يقل عن الأثر الأول . ولهذا « نرى مقدار التبعة التى تقع على قواد الحركة الفكرية والنقاد الذين بيدهم زمام العقول . وما أشد هذه التبعة على الكاتب أو الشاعر ، ولاسيما إذا كان فائق البراعة »[٢٧] . وإذا كان الأخلاقيون يخشون مثل هذه التبعة ، فلابد أن تترك الحرية أو الحدود ــ فى النهاية ــ فى أيدى القراء ، بحيث يميزون بين الضار والنافع ، لأن « البلاغة من غرضها عرض كل شىء ، وعلى القارىء أن يحكم عقله ، ويميز الخبيث من الطيب »[٢٨] .

وفى فصل بعنوان « النقد الأدبى » يرى ضيف أن أصول النقد هى القراءة والفهم والتفسير والحكم ، وأن النقد ذاته ليس علماً من العلوم له قواعد خاصة ، وإنما هو « فن من الفنون التى تضبط بالعلوم ، ويتقدم بتقدمها ، فإنه مبنى على قوة الذكاء وسلامة الذوق »[٢٩] . ولابد فى مثل هذا الفن من ظهور أثر الناقد الشخصى فى حكمه على ما يقرأ ، ولكن لا يصح أن يبنى النقد على الأذواق الخاصة ؛ لأن النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارىء نفسه ، والذوق « تحليل » نفس القارىء وفكره . ومع ذلك يتربى الذوق الصحيح وينضج بالنقد ، كما أن النقد يتهذب بالذوق ؛ والنقد الذى لا أثر فيه للذوق نقد ناقص أو جاف . والنقد أيضاً فن مرجعه استعداد الناقد فى الفهم والإدراك ، يسعى إلى فهم الحقائق الفنية ، ويوضح ــ ثم يرتب ــ ما فى العمل المنقود من أفكار وآراء توطئة للحكم . ولكن لابد للناقد من طريقة خاصة (منهج) ومذهب يبنى عليه أحكامه ؛ « فالنقد فى جملته لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها »[٣٠] ، وقد أصبح ممزوجاً بالتاريخ العام ، والتاريخ الخاص للكتاب وحياتهم الشخصية .

فى نهاية هذا الفصل سنَّ ضيف طريقة للنقاد أجملها فى ثلاث نقاط ؛ هى معرفة الناقد بنوع الكلام الذى يدرسه ، والتسلح بطريقة يبنى عليها حكمه ، والبحث عن صحة ما فى الكتابة من حيث صلتها بالكاتب والاجتماع ، وتأثير ذلك فى الكلام والصناعة .

وتلا ذلك ستة فصول قصيرة اخرى ، تحدث فيها ضيف عن النقد فى فرنسا ومذاهب سانت بيف ، وهيبوليت تين ، وبرونتيير ، وجيل لوميتر ، وعرض ــ سريعاً ــ للنقد الأوربى ، ابتداء من أرسطو حتى قيام الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٤ ، مع التركيز على فرنسا . وبالرغم من طول الحقبة الزمنية ، وقصر الفصول ، فقد عرض للموضوع عرضاً يفيد المبتدىء ، ووضع يده على بعض النقاط المهمة فى تطور النقد الأوربى والفرنسى . وهو يرى أن سبب تدهور النقد فى العصور الوسطى يرجع إلى خضوع الأفكار لرؤساء الكنيسة ؛ « ومتى خضعت الأفكار لغيرها ــ كما يقول ــ فإنها لا تعرف الحرية ولا ترى طرق الإصلاح . . . إذ لا يمكن أن يكون

الإنسان ناقداً إلا إذا كان حراً فى الفكر ؛ لأن حركة العقول تابعة دائماً للحركة العامة للحالة الاجتماعية »[٣١] . وهو يرى أيضاً أن « الحركات الأدبية الكبرى ، ذات الأثر العظيم ، هبت ريحها من الخارج ، بسبب تقابل الأفكار وتفاهمها »[٣٢] .

لقد عَدَّ ضيف سانت بيف أول من جعل النقد وسيلة من وسائل علم النفس ، بما كان يحث عليه من دراسة نفوس الأدباء ، وتقصىّ ذلك فى أدبهم . وحين عرض لهيبوليت تين أشار إلى أن ابن خلدون سبقه إلى ملاحظة أثر البيئة والجنس والزمن (العصر) فى الطبائع والعادات والسلوك ، وعد مذهبه ـ فى النهاية ـ مذهباً علمياً جافاً غير مقبول ، مع أنه من عمل الناقد ـ كما يقول ـ أن ينظر فى أثر البيئة فى اختلاف العقول . ويضرب المثل على ذلك بأن السذاجة التى اكتسبها البدوى من بيئته هى روح الشعر العربى التى اكسبته عذوبته . ويرى ضيف أن البيئة الطبيعية أكثر ظهوراً فى الشعر العربى من البيئة الاجتماعية . ولكنه عارض الفيلسوف الفرنسى إرنست رينان ، الذى بالغ ـ فى رأيه ـ فى تفسير أثر الجنس Race فى الأدب ، وعدُّه عدوا لدوداً للأمم السامية . وناقش ضيف كذلك مذهب تين فى أثر البيئة والجنس ، وعدُّه مسرفاً فى آرائه ، ورأى أن البيئة سابقة فى التأثير على الجنس . وهو حين عرض لآراء برونتيير ودعوته إلى أن يصبح النقد علماً اتخذ منها موقفاً معارضاً ، وانتهى إلى أن النقد فن ؛ لأن الأدب فن . أما مذهب التأثير والانفعال الذى جاء به لوميتر ، أى نقد الكتب بما يتبقى فى النفس من أثرها ، فلم يرحب به ضيف ، وعدُّه بلا صبغة علمية ؛ لأن مرجعه الميول النفسية والتأثرات الشخصية .

وأخيراً يخصص ضيف الفصلين الباقيين من كتابه للحديث عن النقد الأدبى عند العرب ، ومفهوم القدم والحداثة عندهم ، ويرى ـ حين يقارن بين نقد الفرنسيين ونقد العرب ـ أن الأخير ـ بعيداً عن كل فكرة أجنبية وأثر خارجى ـ لم يكن غرضه تقويم حركة العقول والأفكار ، بل شرح الشعر ، ووضع النموذج الجاهلى مثلاً أعلى للشعراء ؛ فلا هو قام بتغيير سَيْر الأفكار ، ولا تقويم حركة العقول . ولأنه كان محدود القواعد والمناهج فقد انتهى إلى المباحث اللغوية والقواعد النحوية ؛ ولهذا فليس له تاريخ إلا من حيث صلته بعلوم البلاغة . وقد عدُّه ـ فى النهاية ـ من الفنون التى لم تنضج عند العرب ، ولم تتميز من علوم البلاغة . أما التحديث والتجديد عند العرب فكانا مرفوضين ، لأن هؤلاء خلطوا الغرض الدينى بالغرض الأدبى ، ولم يرتق النثر عندهم ، نتيجة لاعتمادهم على الارتجال والبديهة اللذين لا يصلحان للنثر المبنى على الفكر والتعقل . وهكذا لم يقدِّر العرب القدماء الجديد ، « ولم يقولوا بوجوب (التطور) والانتقال »[٣٣] .

نستطيع من هذه الخلاصة أن نعيد ترتيب أفكارها ـ فى اختصار ـ على النحو التالى :

ـ لابد من دراسة الأدب دراسة جديدة ، تتحرر من أسر القدماء فى الموازين والأحكام ، وتتشكك فى المسلمات ، وتعتمد على النصوص الأصلية ، بحيث نعاد كتابة تاريخ الأدب القديم بعقلية نقدية منهجية ، تأخذ فى حسبانها المؤثرات والظروف المحيطة بالنص ومبدعه ، من النواحى التاريخية والاجتماعية والنفسية .

ـ من الضرورى إبداع أدب مصرى قومى ، ذى شخصية مصرية المحتوى ، عربية الشكل واللغة .

ـ الأدب فن جميل هادف ، يصور المجتمع ويسعى إلى إصلاحه . وهو كلام بليغ ذو موضوع ، يتغير فهمه من عصر إلى عصر .

ـ النقد فن تضبطه قواعد العلم ؛ يبنى على الذوق والإدراك العقلى ، ويقوم على القراءة والفهم والتفسير والحكم ، ويعنى بوصف النص وتحليله باستخدام المناهج والمذاهب ، ويستلزم حرية الفكر لكى ينشط ويزدهر .

ـ العرب لم يعرفوا القصص فى أشعارهم ولا المسرحيات ، لأن البلاغة النفسية لم تشع عندهم . وهذا ليس عيباً ، لأن لكل أمة خصائصها . وكثير من أشعارهم الجاهلية منتحل ، ولكنه عربى الصبغة والأسلوب .

ـ على الأديب تبعة كبيرة حيال نفسه ومجتمعه ، ولكن يجب أن يترك حراً أمام جمهوره ، وأن نوكل لهذا الجمهور مسئولية تمييز الخبيث من الطيب عنده .

ـ للنفس والمجتمع أثرهما الكبير فى الأدب والأديب ، وعلى الناقد أن يتوصل إلى هذا الأثر ، وأن يدرسه فى إطاره الفردى وإطاره الاجتماعى على السواء .

ـ الحركات الأدبية الكبرى تنشأ بفعل الاحتكاك بالثقافات والآداب الأجنبية ، ولكن العرب فى نقدهم القديم كانوا بعيدين عن المؤثرات الخارجية ، وابتعد نقدهم عن تقويم حركة العقول والأفكار ، ولم يتطور عن إطار المباحث اللغوية ، ولهذا ظلوا ينكرون الجديد والتجديد ، ويخلطون الأدب بالغرض الدينى .

وبغض النظر عن عرض أفكار النقد الفرنسى ومناهجه ومذاهبه فإن النقاط الثمانى السابقة أشبه بالمحاور التى دارت حولها أفكار أحمد ضيف فى هذا الكتاب . وهو كتاب حافل ـ كما أشرنا ـ بالأفكار والآراء إلى درجة مدهشة ، وكأن مؤلفه أراد أن يفتتح بين غلافيه معرضاً حاشداً لهذه الأفكار والآراء . ولولا أنه حدد الموضوع على غلافه الخارجى بأنه « مقدمة لدراسة البلاغة العربية » لقلنا إنه ضل طريقه فيما أراد أن يبحثه . فليس فيه ما فى الدراسات الجامعية ـ أو ما ننشده منها ـ من ترو وأناة فى بحث نقطة محددة ـ على أساس منهج معين ـ بهدف التوصل إلى نتائج تخدمها مقدمات . وهو فى النهاية ـ برغم الجهد فى عرض موضوعاته وتركيزها ـ أشبه ببيانات الحركات الأدبية ، وأقرب إليها من أن يكون بحثاً جامعياً عميقاً . ولكن البيانات الثورية مطلوبة فى الوقت ذاته ، لاسيما حين تتأزم

الأمور فى لحظة معينة ، أو يجد الناس أنفسهم فى مفترق طرق ، ويكون عليهم أن يختاروا بين هذه الطريق أو تلك .

كانت حركة الأدب فى مصر تعانى مثل هذه الأزمة ، وتجد نفسها فى مفترق طرق وقت صدور الكتاب فى عام ١٩٢١ ، أو عند بدايته فى شكل محاضرات جامعية فى عام ١٩١٨ . وكانت الأزمة تتلخص فى ذلك الالتحام أو الاشتباك بين الأدب العربى والأدب الأوروبى فى صوره الفرنسية والإنجليزية ، وأجناسه القصصية والمسرحية والنقدية بوجه خاص ؛ وهو التحام بدت بوادره فى النصف الأخير من القرن الماضى ــ كما هو معروف ــ واستمر فى تصاعده إلى اليوم . وربما كان النقد الأدبى أكثر هذه الأجناس تأثراً بنظيره فى فرنسا وإنجلترا ــ حيث توجهت البعثات الدراسية الأولى ــ إلى درجة الخضوع خلال الربع الأول من هذا القرن . وقد تمخضت عن الالتحام الأدبى والخضوع النقدى أزمة هوية مازلنا نعانى منها ، ولكن هذه الهوية المتأزمة لم تكن سلبية خالصة ؛ فقد فجرت فى الملتحمين والخاضعين ــ على السواء ــ مشاعر الغيرة على ما هو كائن ، والتطلع إلى ما يجب أن يكون . وهذا هو منطلق أحمد ضيف فى كتابه .

ومن جهة أخرى كانت النقول والمقارنات النظرية ــ قبل عودة ضيف من فرنسا فى عام ١٩١٨ ــ تقوم بشكل عام على التعميم والتبسيط الشديد . ويكفى أن نراجع فى هذا الباب سلاسل المقالات ــ والكتب التى خرجت منها ــ على أيدى نجيب حداد[٣٤] فى عام ١٨٩٧ ، وروحى الخالدى[٣٥] عامى ١٩٠٢ ــ ١٩٠٣ ، وقسطاكى الحمصى[٣٦] عام ١٩٠٧ . فهذه المقالات والكتب لفتت الانتباه إلى ما عند الفرنسيين ــ بصفة خاصة ــ من تراث نقدى حديث ، وحاولت الموازنة بين ما عندهم وما عندنا من أدب ، ولكنها لم تنجح ــ فى الوقت ذاته ــ فى عرض التطور النقدى فى فرنسا ، ابتداء من سانت بيف إلى جيل لوميتر ، ولم تقدم حلولاً لمشكلة ــ أو أزمة ــ الهوية ، ولا خاطبت المتخصصين . ولكن كتاب ضيف ــ على صغره ــ قدم صورة متقدمة ومنظمة لذلك التطور النقدى الفرنسى ، فضلاً عن بعض الحلول المهمة لأزمة الهوية ، مثل إلحاحه على أن الأدب نشاط خلاق جاد وهادف ، وأن دراسته يجب أن تخضع للمنهج العلمى ، وأن من الضرورى خلق أدب قومى معبر عن الزمان والمكان ، وأن عدم وجود القصة والدراما فى أدبنا القديم يجب ألا يشكل عقدة لنا أو يعوقنا عن نقلهما عن الآخرين .

حقاً ، كانت معظم هذه الأفكار والحلول منتشرة فى الهواء الأدبى ــ إذا صح التعبير ــ بين جناح الثقافة الفرنسية من كتاب « السفور » ، ولاسيما لطفى السيد وحسين هيكل ، وجناح الثقافة الإنجليزية ولاسيما العقاد والمازنى ، بل إن بعض أفكاره التى نقلها عن الفرنسيين ، مثل تأثير البيئة والعصر على الأدب ، كان قد طبقها طه حسين فى رسالته عن أبى العلاء فى عام ١٩١٤ ، قبل أن تكون له صلة مباشرة بالثقافة الفرنسية ، بتأثير المستشرقين الذين علموه بالجامعة المصرية ، مثل نالينو وفيت . ولكن يبقى لكتاب ضيف ــ فى النهاية ــ أنه كان حصيلة الصلة المباشرة بالثقافة الفرنسية ، والتخصص فى الأدب ، من ناحية ، وكان ــ من الناحية الأخرى ــ أول جهد جامعى مصرى من نوعه . فقد كان ضيف أول متخصص مصرى يحاضر فى الأدب على أساس المناهج الأوربية الحديثة . وقد حل بعد عودته من البعثة محل الشيخ مصطفى القاياتى فى تدريس الأدب العربى . وبذلك يكون كتابه أول نبتة جامعية مصرية فى موضوعه ، بحكم أنه كان ــ أيضاً ــ يخاطب جمهوراً من الطلاب فى الجامعة المصرية .

وقد رحب بالكتاب عند ظهوره بعض الصحف الأدبية والثقافية ، كما أشرنا عند الحديث عن صلة مؤلفه بجريدة « السفور » ، وكما نجد فى تنويه مجلة « المقتطف » الذى ختمته بأنه « وأمثاله من الكتب التى أخرجها أساتذة الجامعة المصرية سيفتح أبواباً جديدة للبحث العلمى فى المواضيع الأدبية والفلسفية »[٣٧] . ومع ذلك كان هذا الترحيب والتنويه محدودين ، لم يتطرقا إلى مناقشة أفكار الكتاب أو طريقة عرضه . ولم تظهر هذه المناقشة إلا بعد أربع سنوات ، عندما أخرج ضيف كتابه الثانى الذى ناقشه طه حسين ، كما سنوضح بعد ذلك .

ثانياً ــ بلاغة العرب فى الأندلس .

كان هذا الكتاب فى الأصل محاضرات جامعية مثل سابقه ، ولكنه يتميز بوحدة موضوعه ، واقتصاره على الأدب العربى ، فضلاً عن كبر حجمه . وقد ندد ضيف فى تمهيده القصير للكتاب بنظرة البعض السائرة إلى الأدب ، وكيف أن هؤلاء « لايزالون يعتبرون الأدب ضرباً من الفكاهة والتسلية » ــ على حد تعبيره ، ويعدون الكتاب كتاب أدب إذا جمع بين دفتيه مسائل لغوية وشعراً ونوادر وتواريخ ، كما يعدون الأديب أديباً « لأنه طَلْقُ العبارة ، عارف باختيار الألفاظ ، عالم بكثير من المترادفات ، تنقاد إليه البلاغة انقياداً ، فيصور الحق باطلاً ، ويجعل الباطل حقاً » ــ على حد تعبيره أيضاً . « ولكن الأدب نتائج العقول والقرائح البشرية ، وقوة الفكر والإدراك الإنسانى التى تنفتق بها ألسنة الشعراء ، وتسيل بها أقلام الكتاب ، فيفيضون على العالم من أحوال الاجتماع وصوره ، وأسرار النفوس وخفايا الوجود ، ما يملأ النفوس عظة وإعجاباً بصحيح الآراء وجمال الافتنان ، ويمتازون عن العامة من الكتاب والمفكرين بدقة الإدراك ، وتصوير المعانى النفسية والاجتماعية تصويراً يكاد يكون مدركاً بالحواس »[٣٨] .

ويعود ضيف فيؤكد مصطلح « البلاغة » الذى عده بديلاً لمصطلح « الأدب » فيقول :

« إن البلاغة ــ أو الأدب كما يقولون ــ هى خلاصة كدُّ العقول والأفهام ، وثمرة الاضطراب الفكرى الذى ما برح دليلاً على قوة الإدراك وحياة النفوس العاقلة . والغرض من الكتابة البليغة أن يجعل الكاتب الشاعر الألفاظ وسيلة من وسائل التعبير عن لحظة من لحظات الحياة ، لا يكتفى أن يدركها عقله إدراكاً ثم يتركها تمر ولا

تعود ، ولكنه يحرص عليها ، ويحيطها بعبارات تكشف عن أسرارها ، وتبين حقيقتها »(٣٩) .

ويعود ضيف فيؤكد كثيراً مما سبق أن أشار إليه فيقول إن الأدب ليس من دواعي اللهو ، وإنما هو من دواعي الإعجاب . ويعني بالإعجاب ـ هنا ـ الجمال الذي هو من أخص لوازم الأدب ؛ و جمال التعبير وحسن الأسلوب والافتنان في العبارة . وبهذا يمكن أن يكون الأدب شيئاً من جمال الحياة ، وأثراً من آثار العقول ، ومعرضاً لصور النفوس والإدراك الإنساني ، وفناً من فنون الجمال ، ودليلاً على الحياة العقلية . . . فليس أدل على الحياة من الأدب »(٤٠) . ومن ثمة فهو يدعو الشعراء والكتاب إلى تجنب طريق سارت فيها آدابنا زمناً طويلاً فلم تتقدم خطوة واحدة ، ولم تسلك مسلكاً نافعاً ، ولم تفد الاجتماع شيئاً كثيراً ـ على حد تعبيره ؛ إذ يجب عليهم ـ كما يقول ـ طَرْق الموضوعات الاجتماعية العامة ، لنقدها في كتاباتهم ، والعمل على إصلاحها ، وإرشاد الناس إلى طريق الخير . أما السبيل إلى ذلك فهي كتابة القصص الاجتماعية والخروج من « الصبغة الشخصية الوجدانية التي لا يرى القارىء فيها غير نفس الكاتب أو الشاعر ، وقد تكون نفساً مريضة كثيرة الخطأ ، قصيرة النظر »(٤١) . وبهذه الحماسة للقصة يشير إلى أن أسلوب القصائد المعروف عندنا لم يعد صالحاً لحالتنا الاجتماعية ، ولا لنفوسنا التي احتكت بالعلم وبتجربة الآخرين . وإنه ليعود فيؤكد حديثه السابق عن تبعة الأدب والأديب ، ويوضح موقفه من هذه القضية التي يربطها بالكتّاب في النهاية :

« إن الواجب على أصحاب البيان وذوى اللسن أن يشتغلوا بوصف الاجتماع وتصوير النفوس ، وأن يتركوا ضخامة اللفظ وعذوبة المعنى ـ كما يقولون ـ وأنواع البديع ، ويعلموا أن الحياة جد لا هزل ، وأن الناس أحوج إلى ملاحظاتهم النفسية والاجتماعية منهم إلى العبث بالألفاظ والبراعة في التشبيه . هذا ما ندعو إليه ، ويدعو إليه كل عامل على ترقية اللغة العربية وآدابها . ويجب مع هذا أيضاً أن يعني المؤلفون والأدباء ببيان ما في بلاغة العرب من نثر ونظم ، وما فيها من الأفكار العامة والمسائل الاجتماعية التي لا يخلو من معرفتها الشعراء والكتاب ، والتي هي نتائج العقول والقرائح ، وسبب حياة الأدب وبلاغات الأمم . وهذا ما حاولناه في الكلام على بلاغة العرب في الأندلس »(٤٢) .

ويختتم تمهيده ـ المشابه لتمهيد الكتاب السابق في صيغة البيانات ـ فيشير إلى أهمية كتاب الأندلس وشعرائها ، ولاسيما فيما ابتكروه من المعاني والخيال ، والخطة التي سيسير عليها في فصول الكتاب ، بالحديث عن تاريخ العرب وحضارتهم هناك ، ثم بالحديث عن « طائفة قليلة » من الشعراء والكتاب المعروفين ، مع إيراد نماذج من شعرهم ونثرهم ، غير قاصد أن يكون الكتاب « تاريخاً جامعاً لأدب العرب وبلاغتهم في الأندلس » ، مكتفيا بأن يكون فاتحة لجولة أوسع ـ على حد قوله .

يبدو هذا التمهيد للكتاب امتداداً لكثير مما جاء في الفصول الأولى بالكتاب السابق . ومع ذلك فهو يطرح قضيتين مهمتين ؛ أولاهما لم يظهر لها أثر في الكتاب السابق ، وهي الدعوة إلى الاهتمام بالقصة الاجتماعية ؛ والأخرى تطوير لما سبق أن عالجه عند الحديث عن تبعة الأدب . فهو هنا واضح القصد فيما يتعلق بما نسميه « الالتزام » . كما يبدو الكتاب ذاته أقرب إلى كتب المنتخبات أو المختارات التي تجمع طائفة من تراجم الأدباء مع نماذج من أدبهم . وقد أشار ضيف إلى ذلك ، كأنما ليقطع الطريق على من يحاسبه على أساس آخر . ومع أنه زاوج كثيراً في هذا التمهيد بين مصطلحي « الأدب » و « البلاغة » ، وحاول أن يتمسك بالمصطلح الأول في عنوان الكتاب ومتونه ، فمن الواضح أن هذه المزاوجة كانت تعبيراً عن قلقه إزاء المصطلح القديم الذي أكسبه معنى جديداً ، وقلق العصر إزاء التضحية بمصطلح « الأدب » بعد أن أكسبه معاصروه ـ خارج الجامعة ـ الحيوية والخصوصية اللتين كان هو ينشدهما .

وعلى هذا النحو شرع ضيف في دراسة ظاهرة الأدب العربي في الأندلس ، وعقد خمسة فصول تحدث فيها ـ بشكل مجمل ـ عن تاريخ العرب هناك ، وعن الحياة العقلية والفنون والغناء ومجالس الأدب والنثر والشعر ، ثم تحدث في مزيد من التفصيل ـ في عشرين فصلاً ـ عن ابن شهيد ، وابن زيدون ، وابن عباد ، وابن عبد ربه ، وابن دراج ، وابن عمار ، وابن وهبون ، وابن حمديس ، وابن برد ، والأعمى التطيلي ، وابن هانىء ، وابن عبدون ، وابن الحداد ، وابن خفاجة ، وابن سهل ، ولسان الدين الخطيب ، والموشحات . وفي هذه الفصول العشرين قدم عشرات النصوص الشعرية والنثرية للأدباء المذكورين ، وحاول تحليلها ونقد أصحابها ، مستخدماً في ذلك بعض مناهج النقد الحديثة عند سانت بيف في دراسة شخصية الأديب ونفسيته ، وهيبوليت تين في دراسة البيئة والعصر . ومع ذلك سار في تراجمه للأدباء ـ وهي تراجم مختصرة ـ على منوال القدماء ، لاسيما المقرى في كتابه المشهور « نفح الطيب » ، غير مستفيد من المبادىء التي أوردها في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، ولاسيما عدم التسليم بأحكام القدماء دون مناقشة . فهو يقول عن ابن عبد ربه ـ على سبيل المثال ـ إنه وتعلم في قرطبة قاعدة العلوم إذ ذاك ، ودرس جميع الفنون العربية ولاسيما علوم الأدب ، حتى أصبح إماماً فيها . وكان محباً للاطلاع فصار أعلم أهل زمانه »(٤٣) ؛ ففي هذه العبارة تعميم ومبالغة على الطريقة القديمة ، وليس من السهل أن يتورط العلم في وصف أحد بأنه درس جميع الفنون العربية ، أو أنه صار اعلم أهل زمانه ، ما لم يقم البينة والدليل على ذلك .

لقد لاحظ الدكتور عز الدين الأمين حين تعرض لأفكار الكتاب أنه كان بمثابة تطبيق لمذهب ضيف في الأدب والنقد كما عرضه في كتابه السابق(٤٤) . وهذه ملاحظة صحيحة ، تؤكدها موازين الرجل في قياس أشعار الأندلسيين وأحكامه عليهم . مما أشار إليه الدكتور الأمين ، مثل دعوته إلى ضرورة تآلف الوجدان والحقيقة في الشعر وامتزاجها بخيال الشاعر ؛ لأن الشعر حقائق مكسوة بثوب

جميل ؛ وكذلك مثل استحسانه التصوير فى الشعر ، واشتراطه الإحاطة بالمعانى وحسن التعبير عنها قبل الابتكار والتجديد فيها ؛ وتطلبه وضوح صبغة (شخصية) الأديب الخاصة فى أدبه ، وذمه لتعدد الأغراض فى القصيدة الواحدة ، ومعاداته للفخر غرضاً من أغراض الشعر ، لأنه من وسائل التسلية[٤٥] .

ويمكن أن نضيف إلى هذا إلحاح ضيف فى كتابه على مفهوم الأدب الهادف ، أو تبعة الأدب ، أو التزام الأديب . فهو حين تحدث عن شعر ابن هانىء حكم عليه بأنه من الكلام الجيد ، وفسر ما أراده بالجودة ، فقال إنها « اختيار المعانى الداعية إلى التفكير ، وحمل الذهن على البحث فيها ليدركها القارىء إدراكاً صحيحاً يتعظ به ، أو يستفيد منه شيئاً جديداً فى حياته العقلية ، أو يذكره برأى نافع أو مسألة صحيحة من مسائل الحياة والاجتماع »[٤٦] . وإنه ليشير فى ذلك الحديث أيضاً إلى سعة خيال الشاعر ، ودقة إدراكه ، وحسن اختياره ، وتنسيق صناعته ، وافتنانه الخاص الذى يدل على أن الكلام كلامه[٤٧] . كما نلاحظ أن ضيفاً فى تحليله لنصوص شعراء الأندلس يضع عينه دائماً على ما يأتون به من جديد . فهو يتوقف — على سبيل المثال — عند حب الشاعر ابن الحداد لفتاة مسيحية ، ويرى فى ذلك موضوعاً جديداً[٤٨] . ويرى أن الشاعر الكبير الخيال يرى ألف شىء ، ويفكر فيها حوله من الموجودات ، ويعمل على تصويرها وإبرازها بشكل جميل ، على حد تعبيره . ومن ثمة لم يستحسن أن ينصرف ابن سهل إلى الغزل أو إلى الإكثار منه ؛ لأن « الضرب على نغمة واحدة ، وعدم الخروج عن هذه الدائرة ، لا يدل إلا على قصور باع الشاعر وضيق الخيال لديه »[٤٩] .

غير أن أهم مبدأين أخذ بهما ضيف هنا هما : مبدأ الصورة الشعرية ؛ ومبدأ تميز الشاعر عن طريق إبراز شخصيته الفنية . فهو يقول عن ابن شهيد : « فإذا وصف وجدته يقظاً ، قوى الملاحظة ، لا يصف الأوصاف العامة كأكثر الشعراء ، ولكنه يصف ما يراه وصفاً دقيقاً ، كالمصور يصور ما أمامه . وتلك صفة الرجال ذوى المواهب »[٥٠] . ثم يشيد بابن خفاجة لأنه مصور ماهر فى شعره[٥١] ، وهكذا . وحين يطبق مبدأ الشخصية الفنية يرى أنها جزء من موهبة الشاعر فهو يقول عند حديثه عن ابن هانىء : « إن الصبغة الخاصة التى تدل على أثر الشاعر ، أو الكاتب ، أو على شىء من شخصيته فى كلامه ، هى علامة من علامات الافتنان التى من أجلها يحسب من بين ذوى المواهب الفنية »[٥٢] .

وخلال هذا كله كان ضيف — مثلما فعل فى كتابه الأول — يسند أحكامه ومراجعه بالهوامش والتنويه ، على نحو ما نجد فى الكتب الجامعية اليوم . وقد كان اختياره نصوص الشعر والنثر ينم — بشكل عام — عن ذوق بصير بما يجب أن يكون عليه التعبير الأدبى ، ومقدرة على النظر العقلى فى هذه النصوص ، وتحليلها على أساس المبادىء النقدية السابقة . ومع ذلك أخذ عليه الدكتور أحمد هيكل عدم الدقة فى قوله عن ابن عبد ربه إن شعره كان من قبيل الصناعة وحب الكلام الجميل ، وإنه مال إلى قول الشعر ونظم الكلام ، ولم يكن ممن خلقوا شعراء . وعد هيكل ذلك منافياً للحقيقة ؛ لأن ابن عبد ربه كان — فى رأيه — موهوباً مطبوعاً[٥٣] . وقد أخذ عليه الدكتور هيكل — أيضاً — مجاراته لكثير من المؤرخين حول أبى بكر الذى وجه إليه ابن شهيد رسالته المعروفة فى التوابع والزوابع ، وذكر أنه لم يكن أبا بكر بن حزم — كما قال ضيف — وإنما كان أبا بكر الكاتب المعروف بأشكمياط[٥٤] . كذلك أخذ عليه هيكل ميله إلى أن ابن شهيد قلد أبا العلاء المعرى ، وتأثر به فى « الزوابع والتوابع » ، وقال إن العكس هو الصحيح ؛ لأن ابن شهيد ألف رسالته المذكورة قبل أن يؤلف أبو العلاء « رسالة الغفران » بتسع سنين ، مما يرجح تأثر المعرى به[٥٥] .

ولكن ، كيف استقبلت الصحف والنقاد هذا الكتاب ؟

لقد رحبت به « المقتطف » و « الهلال » ، ونوهتا بصدوره على الفور . وكان مما ذكرته « المقتطف » أنه « حَرِىٌّ بأن يكون فى مكتبة كل أديب ، بل فى مكتبة كل متعلم من الناطقين بالضاد »[٥٦] . أما « الهلال » فكان مما كتبته أن « الأستاذ أحمد ضيف يختص فى الجامعة المصرية بتدريس الآداب العربية فيعالجها ، وينتقدها على الطرق الحديثة ، ويعايرها بموازين الأدب الحديث . وهذا الكتاب هو من ثمرات محاضراته ، وهو خاص بنقد الأدب الأندلسى . . . وملكة النقد فى المؤلف قوية . وهو من الأدباء القلائل جداً ، الذين نظروا إلى الأدب العربى نظرة مجردة من الأغراض ، ودرسوه درساً مطلقاً من القيود التقليدية ، وقاسوه بغير المقاييس المألوفة منذ القدم »[٥٧] .

وبالرغم من هذه الحماسة للكتاب ومؤلفه جاء نقد طه حسين عنيفاً وماسًا بشخص المؤلف ؛ فقد نشر مقالاً بعنوان « النقد والأدب والحرية » بجريدة « السياسة » فى ٧ يناير ١٩٢٥ ، ثم ضمه إلى كتابه « حديث الأربعاء » ، وخصص الجزء الأخير منه لنقد أحمد ضيف وكتابيه معاً . وقد حاول طه حسين — فى مقدمة النقد — أن يعتذر عن عنفه بأنه ضرورى حتى لو كان المنقود صديقاً أو قريباً للناقد ؛ « فالدكتور أحمد ضيف أخ لى — كما يقول — لا تصل بينى وبينه حياتنا فى الجامعة المصرية وحدها ، بل تصل بينى وبينه حياة قضيناها معاً فى فرنسا كان فيها الحلو والمر ، وكان فيها الخير والشر ، وكنا نبلو حلوها ومرها ، ونحتمل خيرها وشرها ، أخوين صادقين ، لا يعدل أحدهما بصاحبه إنساناً ، ولا بمودة صاحبه شيئاً آخر »[٥٨] .

وبعد هذه المقدمة الاعتذارية شرع طه حسين فى نقده الذى أثاره فى نفسه — على حد قوله — ظهور كتاب « بلاغة العرب فى الأندلس » ، وهو كتاب قيم ، كما يقول ، ولكن هذه القيمة لا تلبث أن تهتز حين يفرق بين ما سماه بحظَّىْ ضيف المختلفين : حظه فى الجامعة وحظه خارجها . أما حظه فى الجامعة فحسن جداً — على حد تعبير طه حسين ؛ لأنه وفق فى فتح « مناهج جديدة للبحث » أمام تلاميذه ، وخرج من هؤلاء التلاميذ نفر مجيدون مثل زكى

مبارك . وكان [illegible] حظه خارج الجامعة والتعليم ، حيث يذيع كتبه بين الناس ، وهو حظ سيء مع الأسف الشديد ــ كما يقول طه حسين ــ لأنه موفق في التعليم ، غير موفق في التأليف . وسبب عدم توفيقه في التأليف يرجع ــ كما يقول طه حسين ــ إلى أن « نفسه سريعة الحركة . مسرفة في هذه السرعة ، لا تكاد تعرض للشيء فتثبت له حتى تتقنه بحثاً ودرساً ، وتنضجه فهماً وتفكيراً ؛ إنما هو شديد السأم ، كثير الملل . لا يكاد يلم بالموضوع حتى يسأمه ويزهد فيه . وينتقل منه إلى موضوع آخر فيسأمه ويزهد فيه ، وينتقل إلى موضوع ثالث وموضوع رابع ، وتكون نتيجة هذا السأم وهذا الانتقال السريع آراء كثيرة ظاهرة الجدة ، ولكنها غير ناضجة ، ولا واضحة ، ولا قابلة للبحث » . وهذا كله مضاد للأناة العلمية التي تعلم في أهميتها على المناهج العلمية(٥٩) ، بل هو مضر للحياة العقلية المنتجة . كما يقول أيضاً .

ومضى طه حسين في حديثه عن لزوم التأني في العلم حتى وصل إلى كتابي ضيف ، فقال :

« ولقد تقرأ في الكتابين اللذين أظهرهما الأستاذ الدكتور ضيف منذ بدأ الدرس في الجامعة . فتشعر بما أشعر به من أن الأستاذ تعجل فأسرف في العجلة ، وأذاع في الناس آراء لم تنضج في نفسه كما ينبغي ، فلم يتقن هو فهمها ، ولم يستطع الناس أن يفهموها من بعده . تشعر بهذا ، وتشعر بشيء من الألم وضيق الصدر ، إذا كنت تعرف الأستاذ بذكائه وقدرته على الإجادة والإتقان ؛ فأنت لا تكاد تقرأ صفحة واحدة من أحد الكتابين حتى تشعر بهذا الضيق ، وحتى تشعر بغموض شديد ، وحتى تسأل نفسك ملحًا متشدداً في الإلحاح : ماذا يريد أن يقول ؟ وأنت تستطيع أن تسأل نفسك وأن تسألها ، بل أن تسأل المؤلف وتلح عليه ، دون أن تجد الجواب المقنع ؛ ذلك لأن المؤلف ألم بالموضوعات إلماماً ، ولم يتقنها إتقاناً »(٦٠) .

وضرب طه حسين مثلاً على ذلك الغموض والتسرع عند ضيف بمقدمته لكتابه الأخير ، وقال إنه لم يفهم منها شيئاً ، لأن صاحبها ينكر على القدماء والمحدثين تصورهم للأدب وحكمهم عليه ، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى تصور القدماء وحكمهم فينقل عنهم . وأضاف :

« ولنلاحظ قبل كل شيء أن الفكاهة والنادرة والعبارة الجيدة والبيت المتقن ، وكل هذه الأشياء التي لم يرد الأستاذ أن يسميها أدباً ، ليست نتائج الآذان والأنوف ، ولا نتائج الأيدي والأرجل ، وإنما هي نتائج القرائح والعقول . وهي ليست هراء من القول ولا سخفاً من الحديث ، وإنما هي على كل حال صورة لنفس إنسانية ما ، أو لحياة اجتماعية ما . وإذاً فهي أدب كما يريد الأستاذ أن يكون الأدب . الحق أن الأستاذ كلف بالأدب الغربي ، ملاحظ للفرق بينه وبين الأدب العربي ، متأثر بهذا الفرق . وهو يريد أن يحدده ويدل عليه ، فلا يعينه قلبه ولا لسانه ؛ لأنه لم يصطنع الأناة في التفكير والكتابة ؛ فهو يقول أكثر مما يفكر ، وهو يفكر أكثر مما يقول »(٦١) .

ووجد طه حسين في حديث ضيف عن أسلوب القصيدة العربية وضرورة تغييره لكي يلائم العصر زعماً لا يستند إلى حق ، فنحن ــ كما يقول ــ لا نمل الشعر العربي كما هو ، ولا نزهد فيه ، وإن كنا نريد له التطور . وكذلك الحال في إنكار ضيف لتمثيل الأدب العربي القديم للحياة الاجتماعية والنفسية ؛ لأن هذا الأدب ــ كما يقول طه حسين ــ يمثل هذه الحياة ، ولكنه يحتاج إلى الفهم والدراسة ، مع العناية والإنصاف ، وأنه هو نفسه ــ طه ــ قد حاول ذلك في « أحاديث الأربعاء » التي كان ينشرها على الناس كل اسبوع . ودلل على تمثيل الأدب القديم للحياة العربية بأن الأدب الأندلسي نفسه قد أسهم في هذا . وإذا اختلف الأدب العربي عن الأدب اليوناني واللاتيني في حجم هذا التمثيل فذلك « لا يمحو قيمة الأدب العربي في نفسه من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ومرآة للنفس الإنسانية » . ومع ذلك فأحمد ضيف لم يرد أن ينكر قيمة الأدب العربي ــ كما يقول ــ ولكنه « سريع الحركة ، لا ينضج ما يعرض له من المباحث » ، بل إنه استعار كلام القدماء فنقل في كتابه الأخير عن ابن بسّام والمقري(٦٢) .

واختتم طه حسين نقده ببعض الملاحظات اليسيرة ــ على حد تعبيره ــ حول الكتاب الأخير . وتتلخص هذه الملاحظات في أن ضيفاً يرسل القول على علاته ، مثل قوله إن العرب فتحوا ما لم يفتحه غيرهم في ثلاثة قرون ، بل في قرن واحد ، فلم تمض عليهم ثلاثة قرون حتى كانوا قد سئموا الفتح وانصرفوا إلى الاستمتاع بالحياة ، وإنهم خرجوا من بلادهم إلى مصر ثم إلى القيروان ، في حين أنهم فتحوا بلاداً أخرى قبل مصر ، وأن دولتهم و[illegible] في الأندلس كانتا أعظم دولة ومدينة عربيتين ، فضلاً عن الإهمال اللغوي في مثل قوله « إذا وفقنا الله إلى العودة في هذا الموضوع » فالعودة تكون إلى لا في . ثم رجا طه حسين أن يوفق المؤلف « في كتبه المقبلة لهذه الأناة العلمية التي تنقصه ، والتي تكفل من غير شك لكتبه ما هي أهل له من الإتقان والفوز »(٦٣) .

كان هذا المقال العنيف المحاولة الوحيدة ــ على أي حال ــ لمناقشة ضيف في كتابيه . ومع أنه اقتصر على الكتاب الأخير ، بل كاد أن يقتصر على مقدمة هذا الكتاب وبعض فصوله الأولى غير المتصلة بالأدب ، فقد ضرب ضيفاً في الصميم ؛ فالرجل لم تكن له غير هذه البضاعة العلمية ، أي التعليم في أرقى مؤسسة تربوية . وحتى هذه شكك طه حسين فيها ، وصوره متسرعاً محروماً من أهم خصلة جامعية ، وهي الأناة والتمحيص ، وكأن حظه واحد وليس اثنين كما أراد له طه حسين في مدخل نقده . فكيف يوفق في التعليم وإنتاج التلاميذ والباحثين العلميين وهو نفسه لا ينضج بما يجب أن يكون عليه ؟ أكانت هذه تورية من توريات طه حسين المعروفة ؟ لا ندري . ولا ندري أيضاً الدافع الحقيقي إلى هذه الخشونة المفاجئة في تقويم جهد زميل وصديق ، ولكن الذي ندريه ــ بوصفنا مراقبين محايدين ــ أن نقد طه حسين غاضب وعنيف ، مع أنه لا يخلو من الحق .

أما غضب هذا النقد وعنفه فليسا فى الصياغة والتعبير – كما رأينا – وحدهما ، وإنما هما يكمنان فى التمثيل على تسرع ضيف وافتقاره إلى الأناة العلمية بمآخذ أو بملاحظات جانبية ثانوية لا تمس إلا مقدمة الكتاب الثانى ، وبعض فصوله الأولى عن تاريخ الأندلس وحياتها العقلية . أما صلب الكتابين معاً فقد اكتفى طه حسين بأنه لا ينم عن أناة أو إتقان ، دون إيراد أمثلة على ذلك ، ودون مناقشة الرجل فيما عرضه من أفكار ومذاهب فى الكتاب الأول ، أو ما اختاره من نصوص فى الكتاب الآخر . ومن ثمة يفتقر حكم طه حسين – أمام القارىء غير المطلع على الكتابين – إلى الحيثيات والأدلة ؛ وهى من أهم أدوات العلم ، ولاسيما إذا جاء الحكم من عالم ، أو متخصص ، مثل طه حسين .

وأما الحق الذى لا يخلو منه هذا النقد فلا يدركه إلا القارىء المطلع على الكتابين . حتى هذا القارىء نفسه يحتاج إلى الحيثيات والأدلة عند مواجهته بحكم على ما قرأ . ومع ذلك فالكتابان – كما عرضنا لهما – لا يخلوان من حماسة الغيرة مما حققه الأوربيون من تطور فى الأدب ودرسه ، والغيرة – مرة أخرى – على العرب الذين لم يتصلوا بهذا التطور . ومن الطبيعى أن تقود مثل هذه الحماسة إلى الوقوع فى الأخطاء ، إما عند النقل عن الآخرين ، وإما عند التعبير عما فى النفس . وهذا ما حدث لضيف ، وما حدث أيضاً لطه حسين نفسه فى بعض كتبه ودراساته . ومن الطبيعى أيضاً أن تكون الحماسة مطلوبة فى المعلم والكاتب معاً . وإذا ازدادت نسبتها عند الأخير صار داعية . وقد كان ضيف أقرب إلى الداعية فى كتابيه ؛ الداعية إلى دراسة الأدب فى ضوء المنهج العلمى ، والنظر إليه نظرة نقدية اجتماعية . وهذه مهمة شاركه فيها طه حسين بعد عودته من أوربا ، وتفوق عليه فيها ، لأسباب خارجة عن إرادة ضيف ، لعل من أهمها موهبته الكبيرة فى الكتابة ، ومقدرته الواسعة على التصوير .

ثالثاً – المقالات المتفرقة .

لم ينتج أحمد ضيف – على مستوى النقد – بعد كتابيه السابقين سوى مقالات متفرقة ، بلغت نحو عشر ، بعضها طويل يصل إلى ١٢ صفحة ، وبعضها الآخر قصير جداً يصل إلى صفحتين أو أقل ، فضلاً عن مقدمتين لكتابين من تأليف بعض تلاميذه ومريديه ، أحدهما بعنوان « مدامع العشاق » لزكى مبارك ، والآخر بعنوان « تاريخ أدب الشعب » لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى .

ومع أن هذه المقالات المتفرقة متنوعة الموضوعات فمن الملاحظ أنها شديدة الاتصال – فى مجموعها – بموضوعات كتابيه الأساسيين ، ولاسيما فيما يتعلق بثلاث قضايا محددة ، هى على التوالى : تاريخ الأدب العربى ، الأدب الشعبى ، وضع القصة والمسرحية عند العرب . ويمكن أن نعد هذه القضايا الثلاث محور المقالات والمقدمات التشجيعية التى أنتجها ضيف ، ولكنه محور لا يكرر أفكاراً سبق ظهورها فى الكتابين السابقين ، وإنما هو – كما سنرى – تطوير لأفكار سبق أن أشار إليها سريعاً أو عالجها فى اقتضاب .

(أ) تاريخ الأدب .

كان ضيف قد دعا فى كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » – كما سبق أن أشرنا – إلى كتابة تاريخ الأدب العربى فى ضوء المناهج الأوربية الحديثة ، ولكنه استحسن ألا يقوم بهذا العمل فرد واحد ؛ إذ لابد من الاطلاع على كل ما كتب فى هذا الأدب ؛ وهذا ما يتعذر على الطاقة الفردية . ويبدو أنه كان يضع فى ذهنه وقتها محاولات كتابة تاريخ الأدب العربى ، ولاسيما محاولة جرجى زيدان فى كتابه الضخم « تاريخ آداب اللغة العربية » . وكان الكتاب قد ظهر فى أربعة أجزاء ، وطبع أربع مرات قبل عودة ضيف من بعثته . ويبدو أيضاً أنه فكر بعد عودته فى مراجعة محاولة زيدان وسواه ممن ألفوا فى هذا الموضوع ، مثل أحمد حسن الزيات والرافعى .

وإذا كان ضيف قد حاول فى كتابه الآخر « بلاغة العرب فى الأندلس » أن يضع تاريخاً للأدب الأندلسى ، وإن كان ذلك على نحو غير مباشر ، فقد حاول فى مقالاته التالية أن يضع تاريخاً للأدب فى مصر ، ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر حتى بدايات الأربعينيات من القرن العشرين . وقد خص القرن الماضى بثلاث مقالات بعنوان مباشر هو « تاريخ الأدب المصرى فى القرن التاسع عشر » ، ثم خص القرن الحالى بمقالة ذات عنوان غير مباشر هو « الأدب وأطواره » .

وهو فى مقالاته الثلاث الأولى التى نشرها مسلسلة بمجلة « المقتطف » فى عام ١٩٢٦ حاول أن يضع للأدب فى مصر خلال القرن الماضى تاريخاً إجمالياً عاماً . وقد حدد تصوره لما سماه « الأدب المصرى » بأنه « الكتابة البليغة والشعر البليغ اللذان ظهرت فيهما نفوس الكتاب بصفتهم مصريين ، أو أثر الحياة المصرية وروح المجتمع المصرى » ، ولكنه لم يحدد نوعية اللغة التى تكتب بها هذه الكتابة البليغة ، وإن كنا ندرك من سياق كتابه الأول أنه يعنى باللغة هنا الفصحى . ومع ذلك تحدث فى المقالين الأخيرين من هذه السلسلة عما سماه « أدب العامة » ، أى الأدب الشعبى . وقد فرق بينه وبين أدب الفصحى ، دون أن يقلل من أهمية الاثنين من حيث البلاغة . كما أنه لم يغفل فى صدر مقاله الأول أهمية البيئة والمجتمع فى فهم الأدب ودراسته على النحو الذى أوضحه فى كتابه الأول ، ولا أهمية العصر الذى ينشأ فيه الأدب ؛ فآداب الأمم – كما يقول – تختلف باختلاف أمزجتها وعاداتها وأخلاقها وحياتها الاجتماعية ، لأنها « صورة النفوس والاجتماع ، أو أثر أخيلة الكتاب والشعراء »(٦٤) .

ولاحظ ضيف أن الأدباء والنقاد القدامى قد أغفلوا الأدب الشعبى عند التأريخ للأدب العربى ؛ فقد « غاب عنهم أن يبحثوا أو يدونوا الموضوعات الأدبية والاجتماعية الذائعة بين عامة الناس ، سواء أكانت تلك فى أحاديثهم اليومية ، مما يمثل بعض أحوالهم وطباعهم ، أم فى أغانيهم العامية الشائعة ، مما يمثل عواطفهم

وإحساساتهم وأفكارهم . ولعلهم رأوا أن هذا أدب عامى ملحون فلم يعنوا بجمعه . على أن ابن خلدون ذكر شيئاً من هذا فى مقدمته . ولابد أن تكون هذه الآداب العامية نالت من نفوس الشعوب العربية ، وأثرت تأثيراً عظيماً فى الآداب العربية ، بل ربما ظهرت فى الآداب العامية صور صحيحة للأمم أكثر مما يظهر فى تلك الآداب المتكلفة »(٦٥) .

على أساس هذه القسمة الثنائية نظر ضيف إلى الأدب فى مصر خلال الحقبة التى حددها لبحثه . ومع أن هذه الحقبة أعرض من أن تشملها دراسة فى ثلاث مقالات فقد حاول أن يضع يديه على أهم معالم أدب الفصحى وأدب العامة سواء بسواء ، دون أن يسقط من حسابه الخلفية العامة لهذا الأدب ، من أحوال وظروف تتعلق بالمكان والزمان . لقد عرض للحالة الاجتماعية فى مصر منذ تولى محمد على حكم البلاد فى عام ١٨٠٥ ، وكيف تأثرت هذه الحالة بالأحوال السياسية التى استمر فيها استبداد الحاكم وخضوع الناس له ، على نحو غرس فى المصريين ميلاً نحو التهكم على الحاكم وأعوانه فى السر ، والاستسلام إلى القضاء والقدر ، والاستهانة بأحوال الحياة ، والسخرية من الظروف المحيطة ، والرضا بما قُسِم . وفى غمار هذا كله اختص الحكام ببعض الأدباء والشعراء والمغنين ، مثل الشيخ على الليثى ، وعبده الحمولى فى عهد إسماعيل ، وحركت الأحداث نفوس الأدباء إلى النقد الاجتماعى ، ونشأ الأدب الحديث بلهجة قريبة من لهجة العامة ، وظهرت القصص التمثيلية بهذه اللهجة على يد عبد الله نديم ، فضلاً عن ظهور الأناشيد الوطنية على يد رفاعة الطهطاوى ، والقصص المنظومة والمنثورة على يد عثمان جلال .

ومضى ضيف فى تتبعه للأدب فى ذلك القرن فلاحظ تأثر الشعر الفصيح بالأحوال الاجتماعية ، كما هو عند البارودى وصبرى وشوقى وحافظ . وقد أرجع هذا إلى « انتشار ما يسمونه بالروح الوطنية ، ومحاكاة الأمم الأوربية فى ذلك بالاطلاع على ما كتبوا ونشروا من شعرهم وآدابهم »(٦٦) ، ووجد أن هذه الروح الوطنية جديدة على الشعر العربى ، كما وجد أن النثر قد عرف مثل هذا التطور فى الروايات والقصص الاجتماعية والتمثيلية ، ولاسيما عند إبراهيم المويلحى وولده محمد ، وإن كان هذا النثر قد سقط منذ أيام محمد على فريسة للسجع الممل ، الذى لم يتخلص منه ــ بعد ذلك ــ رفاعة الطهطاوى والنديم والمويلحى ومحمد عبده وتوفيق البكرى ، بالرغم من تطور كتاباتهم وأساليبهم . ولم يتقلص هذا « السجع الممل » ــ على حد تعبيره ــ إلا بعد رجوع طلاب البعثات الأوربية ، مثل الطهطاوى وأحمد ندا وإبراهيم النبراوى وأحمد حسن الرشيدى ؛ ومعظمها أسماء لم يعد يعرفها أحد اليوم ، ولا جمع أحد تراثها ، أو ألقى الضوء عليه . وهكذا أسهمت محاكاة الأساليب الإفرنجية وانتشار التعريب (يقصد الترجمة) فى سهولة التعبير والإيجاز فى العبارة ــ كما يقول ــ عن طريق الصحف والمجلات ؛ بل إن الشعر تطور أيضاً فى ذلك القرن بعد أن كان محاكاة للقديم وصناعة ، « لا شعوراً ، ولا أثراً من إلهامات النفوس ، ولا سمة من سمات العصر الذى كان يعيش فيه هؤلاء الشعراء »(٦٧) .

ظل الشعر فى مصر على هذه الحال حتى الثلث الأخير من القرن . وكان للطهطاوى أثر فى تطوره ، بالرغم من أنه لم يكن شاعراً ممتازاً . « ولكن الحركة الأدبية لم تكن حركة عامة ، بل كانت حركة فردية ، يتأثر الشاعر وحده أو الكاتب وحده بأثر خاص فينهج منهاجاً خاصاً لا يتبعه فيه سواه ، بل لا يشعر به كثير من أدباء عصره . لهذا بقى الشعر على طريقته الأولى كل النصف الأول من القرن التاسع عشر »(٦٨) ، حتى ظهر فى ثلثه الأخير شعراء متميزون مثل الساعاتى وصالح مجدى وأبو السعود وعبد الله فكرى . ولكن الشعر الذى تتمثل فيه صفات المصرى وأخلاقه بدأ على يد البارودى ، متأثراً بالحوادث السياسية والاجتماعية . وهذه الحوادث ذاتها أنشأت نوعاً جديداً جديراً بالعناية والاهتمام ــ على حد قوله ، وهو « الشعر العامى أو الزجل المصرى » الذى ظهر على أيدى النديم وعثمان جلال ومحمد النجار (توفى فى أوائل القرن العشرين) . وقد أورد ضيف نموذجاً كاملاً من أزجال النجار الذى لم يشتهر اسمه ولم يعد يذكره أحد ، مع أنه كتب ــ مع زملائه ــ شعراً فصيحاً .

وختم ضيف مقالاته الثلاث هذه بقوله :

« وهكذا سار الشعر الفصيح إلى جانب الشعر العامى حتى تغلب عليه ، وسبقه ، وأطفأ جذوته ، وثار من جديد فى نفوس شعرائنا المحدثين . وأخذ الشعر المصرى الأسلوب العربى مع دلالته على حياتنا المصرية . وسنرى قريباً إمعان شعرائنا فى ذلك ، حتى يصبح الشعر المصرى نوعاً من الشعر العربى ، يضم إلى تقسيم الشعراء المعروف ، ويزيد فى بلاغة العرب نوعاً جديداً »(٦٩) .

لم تكن محاولة ضيف هذه للتاريخ للأدب فى مصر خلال القرن الماضى الأولى من نوعها على أى حال ؛ فقد سبقه إليها جرجى زيدان فى الجزء الرابع من كتابه الضخم الذى أشرنا إليه . وإذا كان ضيف قد أجمل تاريخه إجمالاً شديداً ، وقسم الموضوع إلى نثر وشعر ، دون أن يقسم الحقبة الزمنية الطويلة إلى مراحل ، فقد فعل زيدان ذلك ، وإن كان قد ربط تقسيمه بعهود الحكام ، فقسم ما سماه النهضة (من ١٨٠٥ إلى ١٩٠٥) إلى ثلاثة عصور ؛ أولها من ولاية محمد على إلى ولاية اسماعيل فى عام ١٨٦٣ ؛ وثانيها من ولاية إسماعيل إلى الاحتلال الإنجليزى عام ١٨٨٢ ، وآخرها من الاحتلال الإنجليزى إلى أوائل القرن العشرين : ثم تحدث عن المؤثرات فى هذه النهضة ، مثل الترجمة والصحافة والجمعيات العلمية والأدبية ، وكذلك تشجيع الحاكم للأدب ، ولاسيما فى عصر إسماعيل ، وارتفاع معدل الحرية الشخصية ، وسهولة الاتصال والاختلاط بالأساليب والرجال ، وانتشار « روح الاقتصاد » ، أى العمل على أساس المنفعة والعوض ، كما يقول زيدان ، والرغبة فى الخروج على القيود القديمة ، والاهتمام بالمعنى والوحدة العضوية فى العمل الأدبى ، والارتباط بالعصر

وتطوراته(٧٠) . وهذه كلها مؤثرات وآثار لم يتوقف ضيف عند معظمها ، ولا كان من الممكن بالطبع أن يُفَصِّل القول فيها داخل إطار المقالة المحدود . وإذا كان زيدان قد اقتصر فى حديثه عن الشعر العامى على لبنان فقد اهتم ضيف بهذا الشعر فى مصر . ولا نستطيع هنا أن نزعم تأثر ضيف بزيدان فى الاهتمام بالأدب الشعبى ؛ فأغلب الظن أن اهتمامه هذا يرجع إلى عناية خاصة بهذا النوع من التعبير الأدبى من جهة ، وتأثر بما لمسه فى أثناء دراسته فى فرنسا من عناية عامة بمختلف ألوان التعبير الأدبى من جهة أخرى .

غير أنه يبقى لضيف فى هذه المحاولة أنه عنى ــ على نحو مبكر ــ بأثر البيئة والعصر فى الأدب ، وكذلك أثر الشخصية القومية ، فضلاً عن عنايته الشديدة المبكرة اللافتة للنظر بالأدب الشعبى ، أو ما سماه « أدب العامة » .

وتتصل بهذه المحاولة فى التأريخ للأدب فى مصر مقالته الأخرى التى نشرها ضمن الكتاب الخاص الذى أصدرته مجلة « الهلال » فى عام ١٩٤٢ فى ذكرى مرور نصف قرن على صدورها . وقد حاول أن يتتبع فيها تطور الأدب المصرى على مدى نصف القرن الذى مضى من عمر « الهلال » ، فكأنها إذن امتداد لمحاولته المطولة السابقة . وقد استهلها بفقرة قد تلقى الضوء على سر اختياره لمصطلح « البلاغة » بديلاً عن مصطلح « الأدب » . يقول :

« كنا ونحن صغار لا نفهم من كلمة (الأدب) ما يفهمه طلاب المدارس والمعاهد اليوم ، بل لم تكن هذه الكلمة شائعة عندنا ، ولم يكن مدلولها معروفاً لدينا إلا بالمعنى الخلقى . ولم يكن فى مدارس الحكومة ولا فى مناهجها درس يقال له درس الأدب ، إلا ما كان يلقى فى الأزهر أحياناً وفى دار العلوم من قراءة كتب الأدب المعروفة وشرح ما فيها . على أن ذلك كان يدرس بعنوان « علوم الأدب » أو « علوم اللغة العربية » ؛ فقد كانت عناية الأساتذة موجهة إلى شرح المعانى اللغوية وحل مشكلاتها ، وبيان ما هنالك من علوم البلاغة وفن العروض ، ثم شىء يسير عن تراجم بعض الشعراء ، مع تحقيق نسبة الشعر لقائليه ، وما فيه من سرقة للمعانى التى سبق بها الشاعر وأدمجها فى شعره »(٧١) .

ويستطرد ضيف قائلاً إن هذه الحال استمرت إلى ما قبل الآن (أى ما قبل ١٩٤٢) بنحو ٢٠ عاماً ، وإن الشيخ حمزة فتح الله كان يدَرِّس الأدب لطلاب دار العلوم ضمن علوم اللغة ، وكذلك فعل الشيخ حسين المرصفى . ولكن أول من درس الأدب على الطريقة الحديثة ، أى منفصلاً عن علوم اللغة ، هو الشيخ حسن توفيق ، الذى قام بذلك فى دار العلوم بعد عودته من أوربا . أما خارج مدارس الحكومة ومعاهدها فكان جرجى زيدان أول من أرَّخ للأدب على النحو الحديث ، مستفيداً فى ذلك من المستشرق الألمانى كارل بروكلمان . وقد رتب كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » على حسب العصور والفنون ، فكان له ــ كما يقول ــ أثر عظيم فى توجيه الأدباء إلى هذا النحو من التأليف . وهو ــ كما يقول أيضاً ــ أول من أطلق عبارة « تاريخ آداب اللغة العربية » عنواناً على الموضوع . وهذا صحيح إذا أخذنا فى الحسبان أن زيدان نشر كتابه أول مرة مسلسلاً فى مجلته منذ عام ١٨٩٤ ، وبعدها ظهرت كتب متفرقة تحمل عناوين مثل : أدبيات اللغة العربية ، الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ، إلخ ، مما ظهر ابتداء من أوائل القرن العشرين ، وقصد به التيسير على تلاميذ المدارس فى استيعاب تاريخ الأدب العربى .

لم ينس ضيف فى هذا المقال أن يشير إلى أثر الأحوال السياسية والاجتماعية ، والاطلاع على آداب الأمم الأخرى ، وانتشار الثقافة العالية فى المدارس والمعاهد ، وما أدى إليه ذلك من تطوير للأدب الفنى من شعر ونثر . وعرض للكتابة الأدبية فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وذكر أنها اقتصرت على بعض الرسائل الأدبية ، واتخذت كلها أو جُلُّها صورة السجع المملّ أحياناً . وقسم أدباء تلك المرحلة إلى طبقتين : طبقة تضم عبد الله فكرى وحمزة فتح الله وإبراهيم المويلحى وتوفيق البكرى وحفنى ناصف ، وهؤلاء كانوا على ثقافة عربية خالصة ، جارية على أسلوب القدماء ، وكانت كلمة « الأديب » أو « الكاتب » لا تطلق إلا على من اتبع طريقتهم ، على نحو أدى إلى المحافظة على تراث الأدب العربى ؛ وطبقة أخرى تضم محمد عبده وقاسم أمين والمنفلوطى وعلى يوسف ومصطفى كامل وعبد العزيز جاويش وإبراهيم اليازجى وزيدان وفارس نمر ويعقوب صروف ؛ وهؤلاء تعلموا لغات أوربا ، وقرأوا آدابها ، وعملوا على محاكاتها ، على نحو رقق أساليب الكتابة ، وفتح أمامها أبواب موضوعات جديدة .

ونلاحظ على هذا التقسيم الطبقى أنه لا يخلو من التعميم وعدم الدقة ؛ فالمويلحى والبكرى تعلما بعض لغات أوربا وعاشا سنوات بها . والمنفلوطى وعلى يوسف لم يتعلما شيئاً من لغات أوربا ولا عاشا بها ، وإنما كانت كل معلوماتهما عن آدابها من خلال الترجمات التى انتشرت فى عصرهما ، فضلاً عن أن رجلاً مثل محمد عبده بدأ حياته بالسجع ثم تخلى عنه بعد ذلك . وكذلك الحال مع رجل آخر مثل إبراهيم المويلحى .

غير أن ضيف سرعان ما ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن تطور القصة والمسرحية بوصفهما شكلين حديثين فى النثر ، ويلاحظ أنهما دخلا مرحلة الوضع بعد أن كانا ينقلان نقلاً . وقد عَدَّ الشكلين حديثى العهد فى أدبنا ، وأشار إلى ما يتطلبانه من « نضج فى الفن وتعمق فى التفكير والتحليل النفسى » ، وتوقع لهما نهضة عظيمة فى أدبنا وأساليبنا الكتابية . أما الشعر فقد لاحظ أنه تطور خلال نصف القرن الذى اختصه بالحديث ، وأن تطوره جاء على أيدى الشباب الذين درسوا آداب الأمم الأخرى ، فأحدثوا فيها « أساليب جديدة فى أنواع التفكير وتصور المعانى والخروج على المذاهب القديمة » ، ولكنه لاحظ فى ختام المقال أن صناعة الشعر لاتزال تتقاذفها أهواء الشعراء ، وأن معرفة الشعراء المعاصرين للآداب الأوربية الحديثة قد تدفعهم إلى سلوك طريق جديد فى الشعر يعالجون فيه من الموضوعات ما يجعله عالمياً ، يصور حياتنا الاجتماعية من جميع نواحيها .

كان هذا المقال مختصراً على أى حال ، عالج فيه ضيف موضوعه معالجة عامة دون تخصيص ، ولكنه يكشف – كسابقيه الثلاثة – عن حِسّ واضح بالتاريخ الأدبى والبيئة والعصر . وتكشف المقالات الأربع عن قوة عقيدته فى أن الأدب يجب أن يعكس خصائص المجتمع وأخلاق الناس ، بل تكشف أيضاً عن سيطرة فكرة الشخصية القومية على حسه النقدى وتصوره لنظرية الأدب . ولكن حماسته للأدب القومى المصرى [illegible] من تعمى عزله عن بقية الآداب المكتوبة بالعربية فى غير مصر . وقد قادته هذه الحماسة إلى اكتشاف أهمية الأدب الشعبى وضرورة وضعه على خريطة الإبداع الأدبى فى أية لغة . ومع هذا كله اختلط حسه الواضح بالتاريخ بعدم الدقة وعدم التحرى الواجبين فى المؤرخ . فهو يحدد وفاة محمد عبده بعام ١٩٠٧ ، والصواب هو ١٩٠٥ . وهو ينسب « حديث عيسى بن هشام » إلى إبراهيم المويلحى أحياناً ، والصواب أنه لولده محمد . وهو يعرض لتطور القصص التمثيلية فى مصر خلال القرن الماضى فيغفل يعقوب صنوع إغفالاً تاماً ، وهكذا .

(ب) الأدب الشعبى .

فى ختام كتاب « بلاغة العرب فى الأندلس » تحدث ضيف عن شيوع الموشحات حتى أصبحت من بدع الشعر ، ثم تحدث عن تسرب العامية إليها ونشأة الزجل من هذا التسرب . وأضاف :

« وقد اكتفينا بالإشارة إلى هذا الشعر العامى ، وإن كان جديراً بالعناية ، لاحتوائه على صور النفوس العامة وبعض الآراء الاجتماعية ، وأرجأنا تفصيل الكلام فيه إلى فرصة أخرى »(٧٢) .

وفى هذه الفقرة تعبير عن اهتمامه المبكر بالأدب الشعبى أو الفولكلور ، أو ما سماه هو « أدب العامة » . وقد سبقه إلى هذا الاهتمام ابن خلدون – بالطبع – فى مقدمته ، ولكن اهتمام ضيف لا يرجع إلى تأثره بابن خلدون وحده ، ولا إلى اهتمامه الشخصى وحده ، ولا إلى فكرته عن الشخصية القومية وضرورة ظهورها فى الأدب ، وإنما يرجع – فى أغلب الظن – إلى تفاعل هذه العوامل مع عامل آخر مهم هو دراسته فى فرنسا ، واحتمال تأثره بأهمية دراسة الأدب الشعبى والفولكلور ؛ وهى دراسة قويت دعائمها هناك على أثر اهتمام الرومانتيكيين الفرنسيين بهذا الأدب خلال النصف الأول من القرن الماضى .

ولعلنا لمسنا فى عرضنا لقضية تاريخ الأدب العربى كيف وضحت فكرته عن الأدب الشعبى ، وكيف وضعه فى مكانة بارزة على خريطة الإبداع ، ونظر إليه من منظور التعبير عن الشخصية القومية والمقدرة على احتواء صور النفوس المبدعة له ، والآراء الاجتماعية المحيطة . ولم تكن حماسته للأدب الشعبى على هذا النحو المبكر مسبوقة فى الحقيقة على المستوى الأكاديمى ؛ فهو من هذه الناحية يمكن أن يعد رائد دراسة الأدب الشعبى والبحث فيه .

إن دعوته إلى الاهتمام بالأدب الشعبى ودراسته لم تقتصر على المقالات الثلاث التى أرخ فيها للأدب المصرى خلال القرن الماضى ؛ فقد استمر بعد ذلك فى نشر دعوته كتابة ، وربما كان يفعل ذلك شفاهة فى محاضراته الجامعية . ففى عام ١٩٣٦ كتب مقدمة لأول كتاب يظهر فى مصر عن الأدب الشعبى ونشأته وتطوراته وأعلامه . وفى هذه المقدمة بعنوان « الأدب القومى » عاب على القدماء والمحدثين نظرتهم إلى الأدب « من جهة عباراته الصحيحة ، وأخيلته الواسعة ، وصناعته المهذبة » – على حد تعبيره(٧٣) . وأضاف ضيف فى مقدمته هذه :

« ونسى هؤلاء أن للعامة أخيلة وآراء وعبارات ، تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعانى المملوءة بالثقافة الخاصة . وقد ضربوا بكلام العامة وآرائهم عرض الحائط ، تجنباً لما عساه أن يمس اللغة العربية الفصيحة ، أو أن يحولها إلى طريق آخر ربما كان من وسائل الهدم أو الفناء »(٧٤) .

وعد ضيف ذلك الإهمال من الأسباب التى ذهبت بالآداب القومية ولهجات العامة وآثار عقولهم لعدم تدوينها ، وصرفت الناس – ولاسيما الأدباء – عن دراسة القصص العامية أو الممزوجة بالعامية ، وعدم ذيوعها ، مثل « ألف ليلة وليلة » ، وما أخذ منها أو حاكاها ، مثل قصص عنترة ، « وكأن اللغة العربية خلت من هذا النوع خلواً تاماً » على حد قوله(٧٥) . وأشار إلى أن كثيرين من المشتغلين بالأدب خفى عليهم أن أصوله مأخوذة من التفكير العام للشعوب والأمم ، ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم ، وأن ما يوجد فى الشعر الفصيح من الحكم والأمثال مستمد مما يجول فى رؤوس العامة ، وأن الأدب العامى أو الشعبى قد يكون أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح . ثم أشار إلى فضل ابن خلدون فى هذا المجال . ثم عاد إلى التاريخ فأشار إلى أن الأدب العامى فى مصر سابق على القرن الماضى ، وأن دليل ذلك موجود فيما أسهم به المصريون فى قصص ألف ليلة ، مثل قصة « معروف الإسكافى » ، وقصص عنترة والزير سالم . وقد عد هذه الإسهامات أدباً مصرياً « يمتاز عن كل أنواع الأدب العربى فى جميع البلدان التى كتب أهلها أو نظموا بلغة العرب »(٧٦) ، وعد الأزجال أكثر تعبيراً عن هذا الأدب المصرى ، ولاسيما منذ أوائل القرن الماضى ، ثم طالب مؤرخى الأدب فى مصر بالالتفات إلى هذا الشعر العامى وتلك القصص العامية ، حتى يقفوا على تاريخ الأدب العربى فى مصر .

واختتم ضيف المقدمة بالإشادة بكتاب « تاريخ أدب الشعب » ، وعده « وحيداً فى بابه »(٧٧) . ومع أنه أجمل حديثه إجمالاً فقد كان أوضح مقصداً . ولكن هذا المقصد إزداد وضوحاً – مرة أخرى – فى آخر مقال نشره ضيف – قبيل وفاته – بمجلة « الهلال » . وكان عنوان المقال « أدب العامة » ، وفيه – على قصره – أجمل ضيف خصائص المصرى وصفاته كما يراها ، مثل الخضوع للحاكم ، والاستسلام للقدر ، والتواكل ، والاستهزاء بالمصائب ، والصبر ، والقناعة ، مما أشار إليه من قبل فى مقالاته عن الأدب فى القرن الماضى ، مضيفاً إليها ما نتج عنها من ميل المصرى إلى التنفيس عن ذاته بالمزاح والفكاهة والتبكيت والتغافل أحياناً عن

النظر في المسائل الجدية المؤلمة . ثم أضاف بأن هذه الصفات النفسية والاجتماعية التي من حقها أن تظهر في الأدب لم تجد متنفساً إلا عند أدباء العامية في صورة الزجل . وقد ذكر بعض أسماء هؤلاء ، ممن سبق ذكرهم في مقالاته عن الأدب في القرن الماضي ، ثم أورد زجلاً كاملاً لأحدهم ، وهو الشيخ محمد النجار ، العالم الأزهري ، وهو نفسه الزجل الذي أورده من قبل في مقالاته المذكورة ، وقد علق عليه بعبارة جعلها ختام المقال ، قال فيها : « هذا أدب مصرى جدير بالعناية »(٧٨) .

(ب) القصة والمسرحية

أشار ضيف في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » إلى أن الشعر العربي القديم لم يعرف القصة والمسرحية بالمعنى المعروف عند الأمم الأخرى . وأن « هذا ليس بمعيب للشعر العربي ، لأن لكل أمة منزعاً ، ولكل شعب خيالاً خاصاً ، وطريقة خاصة في التصور والإدراك والصناعة »(٧٩) . وكان قد حاول في موضع آخر من كتابه أن يفسر نقص الشعر العربي في ميدان القصة(٨٠) . ويبدو أن القضية — على هذا النحو — كانت قد شغلته في وقت مبكر . وكان من أثر ذلك أنه نشر بعد كتابه هذا ثلاث مقالات على فترات متفاوتة من ١٩٣٢ إلى ١٩٣٥ .

وفي أولى هذه المقالات ، وهي بعنوان « الأسلوب القصصي » ، استهل ضيف حديثه بحكم عام جرىء في وقته ، قال فيه : « نحسب الأسلوب القصصي من أعظم أنواع النثر في الكتابة الأدبية عند جميع الأمم ، ولكن العرب لم يعنوا بهذا الأسلوب إلا في العصر العباسي »(٨١) . ثم علق على ما وصلنا من قصص الزباء وسطيح وأيام العرب وغيرها من صور السرد القصصي القديم ، فقال إن هذه ليست سوى قصص تاريخية لم تكتب بأسلوب أدبي منمق — على حد تعبيره — ولا بقلم واحد معروف ، وإنما رواها الرواة على أنها حوادث من التاريخ ، وقام كل منهم بتغييرها وتبديلها ، كل على حسب رأيه وأسلوبه ، بل إن الأدباء ونقاد الأدب لم يرشدوا الكتاب إلى هذا النوع من الكتابة الفنية كما أرشدوهم إلى نظام القصائد القديمة ، وجعلوها نماذج للشعراء . فلما بدأ ظهور القصص الهندية والفارسية مترجمة في العصر العباسي انتشر الأسلوب القصصي بين العامة ، وتخصص بعض الأدباء في كتابة الأسمار والأساطير كما فعل ابن المقفع وسهل بن هارون وعلى بن داود . ومع ذلك عد الكتاب العرب — مثل المسعودي وابن النديم — « ألف ليلة وليلة » كتابا غثا باردا ، فبقى غريباً على أدب الفصحى ، ولكن أسلوبه شجع بعض المؤلفين على كتابة السير والمغازى على منواله .

كل هذه الجهود داخل الفصحى وخارجها كان له أثره في ازدياد اهتمام الناس بالقصص . وقد شجعت هذه الجهود على ظهور مقامات الهمذانى والحريرى وغيرهما مما كتب بعبارة عربية صحيحة ، ولكن هذه المقامات لم يكن غرضها سوى « إظهار البراعة في أساليب الكتابة المسجعة ، وأنواع الشعر الصناعى ، وتنميق الأسلوب » .

ومع ذلك شاعت المقامة في أواخر الدولة العباسية عندما انحط النثر الفنى عامة ، ولم تخرج طوال ذلك التاريخ على أن تكون قصصاً لغوية أكثر منها قصصاً فنية اجتماعية — على حد تعبيره .

ثم عاد ضيف في مقاله التالي بعنوان « القصص في الأدب العربي »(٨٢) ، فأكد ما سبق ، وأضاف أن المصريين أسهموا في تدوين القصص العامية التي انتشرت في زمن الدولة المملوكية [illegible] يظهر من لهجتها العامية المصرية . وكان يقصد [illegible] نسميه اليوم « السير الشعبية » ، مثل عنترة [illegible] وغيرهما . أما ما عدا ذلك من أحاديث وحكايات [illegible] منقول عن الفارسية وغيرها ، أو محاك لما فيها ، أو مؤلف [illegible] أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة الفنية . وأما القصص الأدبية الأخرى ، مثل « رسالة الغفران » و « التوابع والزوابع » و « حي بن يقظان » ، فهي عنده « أقرب إلى الكتابة العلمية أو الفنية الخاصة بالنقد الأدبي أو الفلسفي » . ولكنه غير رأيه فيما يتعلق بالمقامات ، فعدها هنا قصصاً أدبية ، لأنها كتبت بعربية صحيحة ، وأخذت موادها من مشاهدات الكتاب وأحوال المجتمع والعصر ، واشتملت على بعض المسائل الاجتماعية . وهذا رأى يحتاج إلى مناقشة .

وفي المقال الثالث والأخير حول موضوع القصة ومكانتها عند العرب تناول ضيف كتاب « ألف ليلة وليلة » الذي سبق أن أشار إليه إشارات سريعة . وجعل عنوان المقال « بحث تاريخي نقدي في ألف ليلة وليلة »(٨٣) ، وعد الكتاب « أشهر الكتب القصصية في لغة العرب بل في جميع اللغات » . وبالرغم من هذا التعميم الخاطف مضى الكاتب فأشار إلى ما قوبل به الكتاب عند المؤرخين العرب من استهجان وإهمال حتى جاء المستشرقون فانتشلوه ، ودرسوه ، وقدموه إلينا . ثم تتبع ما كتب عن « ألف ليلة وليلة » عند هؤلاء المستشرقين ، واختلافهم حول أصله وزمن تأليفه . ورأى أنه منقول — في الأصل — من الهند وفارس ، ثم زيدت عليه صور أخرى من الحياة العربية الإسلامية ، وأن المصريين أسهموا في هذه الزيادة ، وكان بعضهم مسلماً والآخر يهودياً . لذلك كله حفل الكتاب بصور حياة العامة ، والفكاهة وخفة الظل ، والخرافات والأساطير الإسرائيلية . ومع ذلك يظل الكتاب مجهول الأصل والمؤلف وزمان التأليف .

لعلنا نستطيع ، مما سبق ، أن نجد مبرراً لاهتمام ضيف بالقصة ووضعها في الأدب العربي القديم . فلعل الظن أن هذا الاهتمام قد نشأ من البيئة التي عاش فيها ضيف [illegible] في روايته الفرنسية الأولى ، ثم في [illegible] عودته وتحركه داخل حلقة المثقفين الذين [illegible] تحرير « السفور » . وفوق هذا كله يمكن أن نضيف اهتمامه الشخصي كتابة القصص ، ومحاولاته في القصة القصيرة والطويلة على سواء . ومن الواضح أن نظراته وتأملاته في القصة — كما عرضنا لها — تكشف عن حماسة لهذا الفن الذي كانت للعرب فيه محاولات قديمة لم يطوروها على النحو الذي قام به الأوربيون ، كما تكشف

عن استيعاب جيد للموضوع فى أبعاده العربية والأوربية ، ومقدرة على الحكم النقدى السليم ، بالرغم من تغييره رأيه سريعاً فى المقامات . وكان مقاله الأخير حول « ألف ليلة وليلة » أول مقال حاد وشامل حول موضوعه بالعربية . ومع أنه استعان فيه برأى المستشرقين فقد كشف عن أصالته فى البحث والحكم . وجهده الكلى حول قضية القصة عند العرب لا يمكن تجاهله عند التعرض لها أو البحث فيها .

وإذا كان اهتمام ضيف بالقصة قد أسهم فيه اهتمامه الشخصى بها ، فإن اهتمامه بالمسرحية امتداد لهما معاً . وقد تمثل هذا الاهتمام الأخير ـ كسابقه ـ فى كتابة المحاولة المسرحية الوحيدة التى خلفها ، وترجمة مسرحية « هوراس » لكورنى ، فضلاً عن مقالتين نشرهما عن المسرح والتمثيل ، كانت إحداهما حول « كورنى والتمثيل فى فرنسا » ، وقد وضعها ـ فيما بعد ـ مقدمة لترجمته لمسرحية هوراس ، وإن كنا نرجح أنها وضعت مقدمة للترجمة فى الأساس ، ثم نشرت مقالة منفصلة . وليس فيها ـ على أى حال ـ جهد أكثر من التعريف الموجز ـ على نحو سطحى ـ بكورنى وعصره وأعماله .

وفى المقالة الأخرى ـ الأطول والأعمق ـ عالج ضيف مجموعة من القضايا المتعلقة بموضوع المسرح عند العرب ، وتطوره ومستقبله فى مصر ، تحت عنوان « هل فشلنا فى التأليف المسرحى ؟ » . وقد استهل هذه المقالة التى نشرتها « الهلال » فى عام ١٩٤٣ بالرد على زعم القائلين أن العرب عرفوا المسرح ، فأنكر أن يكون فن التمثيل من فنون الأدب العربى ؛ لأن العرب لم يعنوا بهذا الفن ، الذى يقوم فى ظاهره ـ كما يقول ـ على التسلية والفكاهة ، وهما لم توح بهما حياة العرب الجدية فى الجاهلية . وحتى حين اتصل العرب بالحضارة كانت مجالس الغناء والطرب « تقوم مقام التمثيل فى التسلية وقطع الوقت » ـ على حد تعبيره(٨٤) .

وانتقل ضيف ، بعد هذا الاستهلال ، إلى العصر الحديث فى مصر ، فتتبع نشأة التمثيل ابتداء من وصول الحملة الفرنسية فى عام ١٧٩٨ وما جاءت به من عروض مسرحية لم يألفها عامة الناس ، لأنهم لم يكونوا يعرفون الفرنسية ، ولا الأدباء ، لأنهم شغلوا بالأوزان والصناعة اللفظية فى الشعر . ولم يتأهل الوضع لهذا الفن الجديد الذى يخدم الجمهور إلا فى عهد اسماعيل . ومع أن ضيفا يسقط يعقوب صنوع من حسابه مرة أخرى ، فقد أشار إلى جهود أبناء الشام المهاجرين فى ذلك العهد ، وعبد الله نديم الذى عدّه أول مصرى كتب للمسرح . وشيئاً فشيئاً تطور الاهتمام بالمسرح عن طريق الممارسة والترجمة . ومع أن ضيفا لم يضف كثيراً إلى ما سبق أن كتبه زيدان(٨٥) عن تلك المرحلة ، فقد كان أوفى منه إدراكاً لقيمة المسرح ودوره الاجتماعى . وبهذا الإدراك مضى فى متابعة تطور المسرح خلال هذا القرن فى مصر ، وكيف انتقل الاهتمام من الأدباء إلى الدولة ، حتى أصبح أدب التمثيل (المسرح) جزءاً من الأدب المصرى الحديث . وأشار إلى أن تطوره يرجع إلى الفرق التمثيلية والمؤلفين وحب الجمهور له .

غير أنه أخذ على التأليف المسرحى فى مصر السهولة والسطحية ، وعدم وضوح المذاهب الأدبية ، والارتجال ، من ناحية المؤلفين ، وكذلك الميل إلى التسلية من ناحية الجمهور ، ونقص الدراسة الفنية من ناحية الممثلين . وفى هذه الناحية الأخيرة أشار إلى أن فن الإلقاء معدوم برغم أنه من أهم وظائف الممثل وأسباب نجاحه ، وأن الممثل أهم من المؤلف أحياناً . وتأسّف على اختفاء معهد التمثيل الذى كان موجوداً من قبل (خلال الثلاثينيات) ، ونادى بألاّ يكون التمثيل كله بالعامية . وتوقع المزيد من التقدم لهذا الفن ، قياساً على الخطوات الواسعة التى خطاها .

وإذا كان كل ما مر بنا من مقالات ضيف قد تركز على تاريخ الأدب ونظريته فقد عاد فى مقاله « شعر شوقى » إلى النقد التطبيقى الذى طالعنا به فى كتابه الثانى « بلاغة العرب فى الأندلس » . وقد ظهر هذا المقال فى أعقاب وفاة شوقى فى عام ١٩٣٢ ، وكان ضمن عدد تذكارى أصدرته مجلة أبوللو تحية وذكرى لأول رؤساء جمعيتها .

وبسبب هذه الظروف لم يكن من المتاح للنقاد المشاركين فى ذلك العدد التذكارى أن يتناولوا شعر شوقى بحرية وسط جو التأبين الذى خيم على المجلة فى ذلك الوقت . ومع ذلك أبدى ضيف بعض الملاحظات المهمة على شعر شوقى ، بعد أن تحدث عن المكانة التى حققها صاحبه على مدار أربعين عاماً . فقد أشار إلى صعوبة الحكم على هذا الشعر بسبب استحالة النظر إليه بعين محايدة من جانب معاصريه ، كما أشار إلى أن عيوبه لا يخلو منها إنسان ، وأنه مر بمراحل وأدوار بدأها بالسير على منوال القدماء ، ثم تطور واستقل وابتكر ، حتى تميز ، وتفوق . وكان من ابتكاراته أنه نظم شعراً عن أسرته وأولاده تميز فيه بحيوية التصوير وصدق التعبير ، وكتب مسرحيات نضحت عليها ثقافته الجديدة وميله إلى القصص ، برغم ما فيها من نقص فنى . ثم ختم ضيف مقاله بأن الحوادث كانت تزيد من إلهامات شوقى وخياله ، وأن الاختلاف السياسى والتقلبات الاجتماعية كانت من دواعى توليد المعانى فى نفسه . وعند هذا الحد صرح بأنه لا يريد أن ينقد هذا الشعر ، ولا أن يذكر كل ماله وعليه ، ولكنه وعد بأن يعود إليه فى جولة أخرى .

لم يعد ضيف إلى شعر شوقى بعد ذلك على أى حال . ولكن من الملاحظ ـ بوجه عام ـ أن مقالاته هذه قد أتاحت له فرصة مراجعة بعض أفكاره التى طرحها فى كتابه الأول بصفة خاصة ، وتطوير بعضها الآخر . وهى فى مجموعها تصنع نوعاً من التكامل مع كتابيه ، برغم ما وقع فيها من أخطاء أو تعميم فى الرأى أو عجلة فى الحكم . ويبقى له منها مكان الريادة فى الاهتمام بدراسة الأدب الشعبى ، والنظر إليه على أنه أدب يستحق التذوق والبحث ، على نحو ما تحقق بعد ذلك فى حياتنا الأدبية والجامعية ، فضلاً عن نضج تناوله لكتاب « ألف ليلة وليلة » ، واستيفائه لتطور النظر إلى الكتاب عندنا وعند غيرنا ، على نحو يجعل مقاله عنه أول دراسة من نوعها فى اللغة العربية .

٤ ـــ المصطلح الأدبي والنقدي .

عندما عاد ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ لم تكن المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة قد استقرت بعد في الحياة والكتابات العربية على السواء . ومع أن البيئة الثقافية كانت مهيأة لاستقبال الجديد من مصطلحات النقد الأوربية ـــ بصفة خاصة ـــ نتيجة لازدياد الاتصال بالقصة والمسرحية الأوربيتين ـــ فمن الملاحظ أن أصحاب الجسور الثقافية مع أوربا ، قبل عودة ضيف ، قد تجنبوا تقريباً الخوض في المصطلحات الأوربية والتوسع في استخدامها ، واقتصروا على ما يمس المذاهب والمدارس الأدبية منها . وتراوح استخدامهم لهذه المصطلحات بين الترجمة والتعريب حتى في السياق الواحد . فإذا عدنا ـــ على سبيل المثال ـــ إلى ما فعله روحي الخالدي (١٨٦٤ ـــ ١٩١٣) في هذا الشأن لوجدنا دليلاً ملموساً على عدم استقرار المصطلحات النقدية المنقولة من أوربا . وقد شرع الخالدي في نشر سلسلة من المقالات بمجلة الهلال في نوفمبر ١٩٠٢ بعنوان « فيكتور هوكو (هيجو) وعلم الأدب عند الإفرنج والعرب » . واستمرت هذه السلسلة ، التي ظهرت بتوقيع « كاتب فاضل » ، نحو عام قبل أن تظهر في صورة كتاب عام ١٩٠٤ . وحفلت بالمقارنات بين الخيال والتعبير عند العرب والغربيين ، ولكن كاتبها لم يستطع حل مشكلة المصطلحات الغربية ـــ الفرنسية ـــ حلاً نهائياً ، ومال إلى تعريبها أحياناً ، وترجمتها بما يفيد معناها أحياناً أخرى . فقد تحدث في إيجاز شديد عما سماه « الطريقة المدرسية » و « الطريقة الرومانية » ، وكان في الأولى مترجماً لأحد معاني الكلاسيكية ، التي لا تعني المدرسية بمقدار ما تعني محاكاة القدماء وتقليد الروائع القديمة ، وكان في الأخرى معرباً للرومانتيكية ، أو الرومانسية كما شاعت بعد ذلك . وعلى هذا النحو نقل مصطلح « الواقعية » مترجماً إلى « الحقيقية » ، ومصطلح « الطبيعية » مترجماً إلى الكلمة نفسها التي يبدو أنه كان أول من وضعها في هذا الشكل[٨٦] .

غير أن أحمد ضيف كان أكثر من الخالدي ، وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) ، إلحاحاً على المصطلح النقدي الأوربي ، واجتهاداً في نقله ، وتوسعاً في استخدامه ، إلى درجة تؤهله للريادة في ذلك . بل كان أكثر جرأة من سابقيه في نحت المصطلحات في العربية ، بغض النظر عن توفيقه أو عدم توفيقه .

ولعلنا نستطيع ، من واقع حصيلة المصطلحات التي استخدمها ، أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع في ضوء اجتهاداته :

(أ) المصطلح المترجم ، أي المشتمل على المعنى العربي للكلمة الفرنسية ، مثل : المذهب الوجداني مقابل الرومانتيكية ؛ مذهب الحقائق مقابل الواقعية ؛ مذهب الطبيعيين مقابل الطبيعية ؛ مذهب التدرج والارتقاء مقابل التطورية Evolutionisme عند الناقد برونتيير ؛ الفنون من حيث هي فنون مقابل الفن للفن ؛ مذهب التأثير والانفعال مقابل التأثرية أو الانطباعية Impressionisme . ومع ذلك كانت الترجمة تخونه أحياناً فيخرج على المعنى المراد مثل قوله : « الإيجابيون » ويعني « الوضعيون » Positivistes . وقد اضطر إلى شرح ترجمته بأنهم « الذين نادوا بالبرهان العلمي على أي معلومات حتى تثبت صحتها ، وأن لكل علة معلولاً ، وأنكروا الغيب »[٨٧] . وبالرغم من هذا التفسير لم يستطع أن يوفق في ترجمة هذا المصطلح الفلسفي الذي استقر بعد ذلك .

(ب) المصطلح المعرب ، أي المنحوت عربياً دون أن يكون في صيغة النحت معنى واضح مثل قولنا الرومانتيكية ، وقوله هو الكلاسيكية ، أو كوميدى مقابل كوميديا ، أو تراجيدى مقابل تراجيديا . ومع أنه لم يلجأ إلى التعريب كثيراً فقد كان حَرْفياً في تعريبه ، ينقل الكلمة الفرنسية بحرفها ، كما نلاحظ في : كوميدى Comédie أو تراجيدى Tragédie .

(جـ) المصطلح الموضوع ، أي ذو الصياغة الاجتهادية الخاصة ، مثل : البلاغة مقابل الأدب ، الزمن مقابل العصر ، النُّقاد مقابل الناقد ، الصبغة مقابل الشخصية ، الافتنان مقابل الإبداع ، القصة التمثيلية مقابل المسرحية ، الفني مقابل الفنان ، فن التمثيل مقابل فن المسرح . وكان يلجأ أحياناً إلى تفسير اجتهاده في وضع المصطلح ، كأن يشرح « الافتنان » بأنه « إبراز الجمال وكشف دقائق ما فيه »[٨٨] .

ولعلنا نلاحظ ـــ بشكل عام ـــ أن استخدام ضيف للتعريب عند نقل المصطلح كان نادراً جداً ، وأن عمله الأساسي في هذا المجال تراوح بين الترجمة والوضع . وإذا كان الوضع مرادفاً للترجمة في هذه الحالة ، نظراً لأنه كان ينقل مصطلحاً كائناً في لغة أخرى ، هي الفرنسية ، فلا يبقى له هنا سوى أنه كان طموحاً ، استقلالي النزعة ، مجتهداً في تعامله مع المصطلح النقدي . ومع ذلك لم يكن الوضع مقصوراً على الترجمة عنده ؛ فقد وضع كثيراً من المصطلحات وأوجد لها صيغاً عربية مناسبة ، ولكنه لم يوفق في بعضها ، مثل قوله : البلاغة مقابل الأدب ، ولا جرى بعضها الآخر وشاع داخل البيئة الأدبية ، بل إنه تراجع عن بعضها ، ولاسيما مصطلح « البلاغة » ، الذي كان أجرأ ما وضعه من مصطلحات . فبعد كتابيه الأولين لم يعد يستخدم كلمة « البلاغة » بمعنى الأدب ، وإن كان لم يتراجع عن مصطلحاته الأخرى التي بقي منها بعضها مثل : النفسي والنفسية مقابل « بسيكولوجيك » الفرنسية ، « كان يكون » وهو تعبير منقول عن الفرنسية ، يفيد تعليق احتمال الحدوث على شرط ، وقد ظهر عند طه حسين .

٥ ـــ تقويم

في الوقت الذي لم يدرس فيه إنتاج أحمد ضيف دراسة شاملة ظهرت بعض الأحكام النقدية على دوره وأثره في الأدب الحديث .

ففى مجال دراسة دور طه حسين فى تطور الدراسات الأدبية أشار الدكتور أحمد هيكل إلى أن طه حسين لم يبدأ فى ذلك الميدان من الصفر ؛ فقد سبقه غيره فى ارتياد بعض معالم الطريقة الحديثة فى درس الأدب أو التأريخ له ، مثل محمد دياب وحسن توفيق العدل وجرجى زيدان . ثم أضاف :

« كما سبقه الدكتور أحمد ضيف — فيما درس وألف — إلى عرض طرائق الفرنسيين فى الدراسة الأدبية ، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين لطرائقهم فيما بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضاً إلى رفض الاقتصار على الطريقة العلمية الفرنسية لجفافها ، ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لعقمها ، ودعا إلى طريقة سماها « الطريقة النقدية » ؛ وهى شبيهة بالمقياس الأدبى الذى نادى به طه حسين فيما بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين بالشك فى الشعر الجاهلى ، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به من بعد طه حسين . وبالتالى لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه نظرة لبعض المستشرقين . على أن المتأمل فى الكتابين القيمين اللذين خلفهما المرحوم الدكتور أحمد ضيف يستطيع أن يقف على عدد آخر من الأفكار والآراء والنظرات التى سبق بها صديقه السابق وزميله فى باريس والمحاضر قبله بالجامعة المصرية فى الدراسة الأدبية على المنهج الحديث . . . ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين قد امتاز بجهارة الصوت ، وذيوع الكلمة ، وعظمة الموهبة ، وجاذبية الأسلوب . كما أتيح له العمل فى ميادين أكثر ، ولمدة أطول ، مما جعله أكثر انتشاراً وأعظم ذيوعاً »[89] . وإذا كان طه حسين قد تفوق على أحمد ضيف لأسباب خارجة عن إرادته كما يوحى بذلك الدكتور هيكل فى هذه الفقرة ، فلا شك أن الاثنين قد اغترفا من نبع واحد بدراستهما فى فرنسا . وإذا كان ضيف قد سبق طه حسين إلى السفر والدراسة ، والعودة أيضاً ، فمن الطبيعى أن يسبقه فى عرض مكتسباته التى كانت البيئة الأدبية مهيأة لها تماماً . ولكن سَبْقَه هذا توطن داخل الجامعة تقريباً ، ولم يظهر على الناس فى صحيفة أو مجلة عامة ذائعة كما حدث مع طه حسين حين ارتبط بعرض المكتسبات ذاتها فى صحيفة أسبوعية ذائعة بعد عودته ، مما أتاح له مجالاً جماهيرياً عريضاً لتطبيق الأفكار النظرية التى سبق أن عرضها ضيف فى قاعات الدرس الجامعى وصفحات كتابه الأول المحدود الانتشار . ولا شك أيضاً أن حسن عرض المادة وتبسيطها بأسلوب قادر على اجتذاب أرباب التعليم التقليدى قد ساعدا طه حسين على التفوق ، فضلاً عن الدأب والمثابرة اللذين تميز بهما . ومع ذلك انفرد أحمد ضيف فى هذا المجال بدعوتين ألح عليهما كثيراً ولم يقربهما طه حسين ، وهما الدعوة إلى ما سماه « الأدب القومى » وضرورة تعبير الأدب عن الروح القومية للمجتمع الذى ينتجه ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبى(*) ، وهما دعوتان — تقود إحداهما إلى الأخرى — انفرد بهما أحمد ضيف بين نقاد جيله .

لم تكن هاتان الدعوتان من مكتسبات الدراسة فى فرنسا وحدها على أى حال ، مع أن لهما جذوراً فى الثقافة الفرنسية . وربما شدت هذه الجذور انتباه أحمد ضيف ، ولكن جذورهما المصرية كان لها — فيما يبدو — الأثر الأكبر . وإذا كان أحمد لطفى السيد وجماعته قد روجوا لفكرة الأدب القومى فى صحيفة « الجريدة » منذ ظهورها فى عام ١٩٠٦ فقد كان لتطور الحركة الوطنية والنضال فى سبيل حرية البلاد واستقلالها أثر فى تعميق اهتمام ضيف بالفكرة . وإذا كان طه حسين معدوداً من جماعة لطفى السيد فليس من الضرورى أن يتبنى الفكرة ، ولا أن يلح عليها مثل محمد حسين هيكل ؛ فقد كان من محاسن هذه الجماعة أن تترك لكل واحد فيها حرية الرأى والعقيدة .

وإذا كان أحمد ضيف قد سبق طه حسين إلى كثير من أفكاره ودعواته فلم يكن ذلك إلا من الناحية النظرية . ولو كان ضيف قد أتبع أفكاره النظرية بتطبيقات عملية لها ، مثلما فعل مع فكرة الأدب الشعبى ، لكان سبقه لطه حسين مضاعفاً وأصيلاً فى الوقت ذاته ؛ لأن نقل الأفكار النظرية عن الآخرين — بالترجمة أو بغيرها — ليس بكفى ما لم تسنده الشروح والتطبيقات ، وما لم يدخل فى نسيج الثقافة الناقلة . وقد سبق قسطاكى الحمصى أحمد ضيف فى كثير من أفكاره النظرية المنقولة . ففى كتابه « منهل الوراد فى علم الانتقاد » ، المنشور فى جزأين فى عام ١٩٠٧ أورد الحمصى فكرة أن الأدب « لسان حال المجتمع الإنسانى » ، كما أورد الكثير عن سانت بيف وهيبوليت تين[90] . ومع ذلك لم يؤثر الحمصى بكتابه كثيراً لأنه لم يلق على الطلاب فى شكل محاضرات جامعية ، ولا نشرته مجلة أو صحيفة سيارة ، فضلاً عن أن نشره جاء فى وقت كانت فيه البعثات الجامعية إلى فرنسا قد تجددت فى مجال الأدب .

وإذا كان ضيف أيضاً قد تميز فى كتابيه بالإلحاح على ما سماه « البلاغة النفسية » التى وجد أنها نادرة فى الأدب العربى ندرة الشعر القصصى ، وكذلك الإلحاح على الإعلاء من شأن الصورة والتصوير والتعبير عن الذات فى الشعر ، فقد كانت هذه الدعوات ذاتها مما شغل بعض شباب الأدباء فى ذلك الوقت ؛ وعلى رأسهم العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى ، على الرغم من اختلاف المصادر ، واقتصار هؤلاء على المصدر الإنجليزى . ومع ذلك فقد سبقهم ضيف إلى تكوين بناء نظرى نقدى متكامل ، ركز فيه على أثر المجتمع ، فى حين ركزوا هم على أثر النفس وذات الأديب ، فى العملية الإبداعية .

ماذا كان أثر ضيف إذن ؟

لقد حاول المستشرق الهولندى بروجمان أن يقوم هذا الأثر فكتب عن ضيف يقول : « ينضح من حياته الأدبية ، ولاسيما فى تدريسه بمدرسة المعلمين ودار العلوم ، أن أثره لم يتجاوز النصف الأول للعشرينيات . وقد لا يكون من الصواب أن نعده منفياً فى هذين المعهدين ، ولكن الواضح — على أى حال — أنه بعد عام ١٩٢٥ ، بصفة خاصة ، كان أحمد ضيف قد حجبه طه حسين الذى لم يكن يقدره كثيراً بدوره . ولا شك أن إنتاجه ذو مجال أضيق بكثير من

(*) يقتضى الأمر التحفظ بإزاء هذه المسألة . (التحرير)

بجال طه حسين ، فمن البَيِّن أنه فشل فى كتابة أى شىء ذى أهمية بعد إقصائه عن الجامعة . ولكن هذا لا يغير حقيقة أن كتاب ضيف الأول بوجه خاص ، وهو «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» (١٩٢١) ، الذى كتبه بعد ثلاث سنوات من عودته من باريس ، قد لعب دوره فى تطور الأدب المصرى الحديث فى العشرينيات ، ولاسيما بالنسبة للأدباء الشباب الذين كانوا ينشرون فى صحيفتى السفور والفجر . . . ولعل أحد الأسباب المعقولة لتأثير ضيف المحدود يكمن فى حقيقة أنه لم يحدث أن أصبح فعال النشاط فى حقل الأدب ، فقد اقتصر نشاطه على الجامعة ، التى سرعان ما تركها إلى مدرسة المعلمين ثم دار العلوم . ولم تعد الأولى وقتها حقلاً لتفريخ الأدباء ، وتوقفت الأخرى وقتها عن كونها مركزا للتجديد . ومن الجلى أنه كان يفتقر إلى موهبة إلهام الآخرين»[٩١] .

ولا ندرى كيف قاس بروجمان أثر ضيف ، وقصره على النصف الأول من العشرينيات ، أى حتى تحوله من التدريس بالجامعة إلى التدريس بالمعاهد الأخرى . وإذا كان الأثر هنا يقاس بالتدريس فقد امتد هذا حتى نهاية حياة الرجل . وإذا كان طه حسين قد حَجَبَ ضيفاً بعد عام ١٩٢٥ ، فلأن ضيفاً نفسه لم يكن مقبلاً على الحياة العامة والصحف العامة ، مثل طه حسين . ولا كان أيضاً مشاكساً أو مقاتلاً مثله ، حتى على المستوى الأدبى التخصصى . وقد كان النصف الثانى من العشرينيات يشكل مع عقد الثلاثينيات أخطر مرحلة فى الصراع الأدبى ومعاركه . ومع ذلك لم ينزل ضيف إلى حلبة هذا الصراع ، ولا كان ملاكماً أو مبارزاً مثل سواه ، ولاسيما طه حسين والعقاد . ومع ذلك أيضاً فقد سخّر ضيف قواه وثقافته للتدريس . وفى مجال التدريس يكمن أثره ودوره اللذان لا يقتصران على النصف الأول من العشرينيات ، كما لاحظ بروجمان ؛ لأن ضيفا لم يتوقف عن التدريس بعد تقاعده فى عام ١٩٤٠ حتى وفاته .

ومن الواضح أن شباب الأدباء الذين أسهموا فى صحيفتى السفور والفجر قد تحمسوا لأفكار ضيف كما جاءت فى كتابه الأول ، ولاسيما إلحاحه على الطابع القومى والشخصية القومية فى الأدب ؛ فقد كانت الأرض مهيأة تماماً لاستقبال مثل هذه الفكرة ورعايتها ، قبيل ثورة ١٩١٩ وفى أثنائها وبعدها وأبلغ مثل على هذه الحماسة من جانب الشباب ما كتبه عيسى عبيد (؟ — ١٩٢٣) فى مقدمة مجموعته القصصية «إحسان هانم» ، التى ظهرت فى عام ١٩٢١ ؛ فقد تحدث فى هذه المقدمة عما سماه «مذهب الحقائق» أو «الريالسم» ، كما رسمها بين قوسين ، قاصداً «الواقعية» ، وَعَدَّ هذا المذهب جديداً ، يقف فى وجه ما سماه مذهب «الوجدانيات» أو «الإيدياليسم» بمعنى الرومانتيكية ، .وإن كان رسمه للاسم الفرنسى Idéalisme على هذا النحو يعنى «المثالية» لا «الرومانتيكية» . كما عَدَّ هذا المذهب الأخير عقبة فى سبيل الأدب العصرى على حد تعبيره ، بل عَدَّ هذا الأدب مظهر النهضة الكبيرة القائمة وقتها ، وهى نهضة غايتها — كما يقول — إيجاد «أدب مصرى موسوم بطابع شخصيتنا المصرية ، ويمثل حياتنا الاجتماعية والنفسية والوطنية»[٩٢] .

وإذا كان عبيد قد عَدَّ تلك النهضة من نتائج الحركة الوطنية فإن عبارته الأخيرة تذكرنا على الفور بما سبق أن أبداه أحمد ضيف فى كتابه الأول حول الطابع القومى والشخصية المصرية فى الأدب . وهذا ما أثر فى عبيد الذى يقول بعد ذلك مباشرة : «وقد جاء الدكتور أحمد ضيف أستاذ الآداب العربية بالجامعة المصرية فى كتابه «مقدمة فى بلاغة العرب» مؤيداً لنا فى نظرتنا ، إذ قال بوجوب إيجاد آداب عربية مصبوغة بصبغة مصرية . ولا شك أن كتابه هذا سيخلق عهداً جديداً فى عالم الأدب المصرى الحديث ، ويخط طريقاً جديداً للأدباء . وإننا لنشكر الأستاذ على إظهاره هذا الكتاب ، ونرجو منه أن لا يضن علينا بطبع محاضراته القيمة»[٩٣] .

ليس من الواضح فى هذا التقدير لأحمد ضيف والحماسة لأفكاره أن عيسى عبيد كان من طلابه فى الجامعة ، ولكن الواضح أن الأخير كان على صلة بشباب أدباء جيله الذين كانوا — بدورهم — متحمسين لهذه الأفكار ؛ لا لأن ضيف هو الذى قدمها إليهم ، بل لأنهم كانوا طموحين لخلق أدب عصرى مصرى بشكلٍ عام ، متأثرين فى ذلك بأفكار أحمد لطفى السيد وحسين هيكل ، فضلاً عن تأثرهم بالجو العام الذى أشاعته الحركة الوطنية فى ذلك الوقت ، وأكدته فى ثورة ١٩١٩ . فلما جاء ضيف ، وأدلى بدلوه فى الموضوع قبيل الثورة أو فى أثنائها ، وجد الشباب صدى لطموحهم فى محاضراته وكتابه ، وكأنه أضفى على أحلامهم وممارساتهم العفوية طابعاً نظرياً . ومع ذلك لم ينقطع هذا التيار بدعوته إلى الطابع القومى والشخصية المصرية فى الأدب بعد الثورة ، ولكنه استمر فى إنتاج المتأثرين به ، مثل محمود تيمور ويحيى حقى ومحمود طاهر لاشين . ومعنى هذا أن ضيفا قد تبنى دعوة غير خاسرة ، وأنه كان من المنظرين لتيار امتد أثره إلى ما بعد العشرينيات ، واستقطب كثيرين من الشباب[٩٤] .

وإذا كانت أفكار أحمد ضيف ودعواته الفكرية قد وجدت صدى على هذا النحو خارج نطاق التدريس ، أى فى الحياة الفكرية العامة ، فقد استمر هذا الصدى على أى حال . ففى عام ١٩٣٢ تم انتخابه — كما أوضحنا من قبل — عضواً فى جماعة أبوللو ، وقام ببعض النشاط التنظيمى والفكرى فيها . ومعنى هذا أنه كان فى تلك الفترة قريباً فى أفكاره من شباب الشعراء الذين شكلوا جمعية أبوللو وحرروا مجلتها . وفى عام ١٩٣٦ كتب مقدمة أول كتاب عن الأدب الشعبى كما سبق أن أشرنا . وليس من الواضح أنه فعل ذلك لأن مؤلفى الكتاب — حسين رياض ومصطفى الصباحى — كانا من طلابه ، بل لأنه كان أول من أثار قضية دراسة الأدب الشعبى والمساواة بينه وبين الأدب الفصيح عند الدراسة وتقويم الإبداع الأدبى .

من الواضح أيضاً أن ضيفا ظل يكتب وينشر حتى وفاته ، وإن كان قد فعل ذلك على نحو مقل ، كما يتبين من ببليوجرافيا أعماله

المنشورة ، كما ظل على علاقة طيبة ببعض تلاميذه الموهوبين ، ولاسيما زكى مبارك وكامل كيلانى . وقد كان هذان الاثنان من أغزر أدباء عصرهما إنتاجا وأكثرهم طموحاً . وهما ينفيان بموهبتهما وإنتاجهما ما ذكره بروجمان من أن ضيفا كان يفتقر إلى موهبة إلهام الآخرين ، على نحو تنكره الكلمة التشجيعية التى كتبها لتلميذه زكى مبارك ، ووضعها هذا فى صدر كتابه « مدامع العشاق » .

ونخلص مما سبق إلى أن أحمد ضيف كان من أوائل أصحاب فكرة الالتزام فى الأدب ، ودعاة دراسة الأدب دراسة علمية نقدية ، اجتماعية ونفسية ، على أساس الملاحظة والتحليل والمقارنة . وكان ــ أيضاً ــ صاحب أول جهد جامعى ، أو أكاديمى ، حديث فى الأدب الأندلسى ، وأول من نادى بدراسة الأدب الشعبى ووضعه على خريطة الإبداع الأدبى ، فضلاً عن إسهامه فى الدعوة إلى الأدب القومى والتعبير عن الشخصية القومية فى الأدب ، وحماسته للتجديد وممارسة الأشكال الأدبية الجديدة ، مثل القصة والمسرحية ، وإلحاحه على نقل المصطلحات النقدية الأوربية ، وتوليد بعض الصيغ العربية لها .

فى هذا كله ، وسواه ، كان ضيف ذا ملاحظات كثيرة ذكية ودقيقة ، كما كان ــ فى النهاية ــ ناقداً ، نظرياً وتطبيقياً ، على جانب كبير من الجدية والإخلاص والطموح . وهذا ما يجعله ــ فى النهاية أيضاً ــ حلقة وصل بين القديم والحديث ، ورائد أفكار ومناهج وتيارات تطورت بعده إلى ما هى عليه اليوم .

الهوامش :

(١) وضعه الدكتور عبد العزيز الدسوقى بين أعلام ما سماه تيار التجديد فى النقد ، ولكنه لم يدرسه . انظر : تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٣٩ . وتجاهله الدكتور حلمى مرزوق تماماً فى كتابه « تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى الربع الأول من القرن العشرين » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

(٢) راجع الطبعة الثانية من الكتاب ، دار المعارف ، ص ص ٣٠٧ — ٣٢٣ .

(٣)
J. Brugman : **An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt** . Leiden, Brill, 1984, pp. 355- 357 .

(٤)
Ibid., p. 355 .

ويلاحظ أن خير الدين الزركلى ذكر أنه ولد فى القاهرة (الأعلام ، ج ١ ، ص ٣٧٨) والصواب أنه ولد فى الاسكندرية كما جاء فى روايته الفرنسية الأولى ، وكما أكد لى ابنه الدكتور نزيه ضيف فى حوار معه بالقاهرة ، ديسمبر ١٩٨٦ .

(٥) السفور : ١٤٦ فى ٧ مارس ١٩١٨ ، ص ١ .

(٦) السفور : ٢٧٢ فى ٨ إبريل ١٩٢١ ، ص ص ٦ — ٧ .

(٧) حدثنى الدكتور نزيه ضيف فى حوارنا السابق أنه كان يقول : « لقد جرحنى طه حسين » ، ومع ذلك سرعان ما عادت المياه إلى مجاريها بينهما .

(٨) أبوللو : ٣ نوفمبر ١٩٣٢ ، ص ٢٨١ .

(٩) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٠) د. عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبوللو ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٣٣٨ .

(١١) راجع مقالاً للمؤلف بعنوان « رواية مجهولة لأديب منسى » . مجلة إبداع : إبريل ١٩٨٣ ، ص ٨٤ .

(١٢) سبق أن أشار محمد أمين حسونة إلى أن ضيفا له رواية ضخمة بالفرنسية من ثلاثة أجزاء . انظر مقاله : مصر فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى — مجلة الثقافة : ٥٠٢ فى ١٠ أغسطس ١٩٤٨ ، ص ص ١١ - ١٥) . والصواب هو ما أوردناه . أما الجزء الثالث « الشيخ عبده المصرى » فلم يظهر عليه اسم ضيف .

(١٣)
Jean Jacque Luthi : **Introduction à la littérature d'expression Française en Egypte**, Paris, L'Ecole, 1974, p. 272 .

(١٤)
Ibid., pp. 192 - 195 .

(١٥)
Ibid., p. 272 .

(١٦) وقد ذكر لوق أيضاً أن ضيفا فكر بعد عودته من بعثته .Op. Cit فى كتابة رواية بالعربية عن فتيات باريس . وقد حدث شيء من هذا ـ على أى حال ـ فى قصته المسلسلة فى «السفور» بعنوان «قبل التعارف وبعده» ـ راجع البيبلوجرافيا .
(١٧) الهلال : نوفمبر ١٩٣٥ ، ص ١٦ .
(١٨) الهلال : نوفمبر ١٩٣٩ ، ص ١١٧ .
(١٩) الثقافة : ٥ أغسطس ١٩٤١ ، ص ١١ .
(٢٠) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ٤ .
(٢١) المصدر نفسه ، ص ٦ .
(٢٢) ص ٩ .
(٢٣) هامش ص ١٢ .
(٢٤) ص ٢٥ .
(٢٥) ص ٢٧ .
(٢٦) ص ٦٢ .
(٢٧) ص ٨٥ .
(٢٨) ص ٨٩ .
(٢٩) ص ٩٠ .
(٣٠) ص ٩٧ .
(٣١) ص ١٠١ .
(٣٢) ص ١٠٥ .
(٣٣) ص ١٧٦ .
(٣٤) البيان : أكتوبر ١٨٩٧ ، ص ٣٦٢ وما بعدها ، «مقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي» .
(٣٥) الهلال : نوفمبر ١٩٠٢ ، ص ص ١٠٣ — ١٠٨ والأعداد التالية . وقد جمعت هذه المقالات التى نشرت دون اسم صاحبها فى كتاب ظهر فى عام ١٩٠٤ بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو» ، ثم أعيد طبع الكتاب فى عام ١٩١٢ .
(٣٦) له كتاب «منهل الوراد فى علم الانتقاد» الذى ظهر جزآه الأولان فى عام ١٩٠٧ .
(٣٧) المقتطف : مايو ١٩٢١ ، ص ٥٠١ .
(٣٨) بلاغة العرب فى الأندلس ، مطبعة الاعتماد ، ط ٢ ، ١٩٣٨ ، ص ج .
(٣٩) المصدر نفسه ، ص ص ج ـ د .
(٤٠) ص د .
(٤١) ص هـ .
(٤٢) ص و .
(٤٣) ص ٩٣ .
(٤٤) راجع عز الدين الأمين : مرجع سابق ، ص ٣١٩ .
(٤٥) المرجع نفسه ، ص ص ٣١٩ — ٣٢٠ .
(٤٦) بلاغة العرب فى الأندلس ، مصدر سابق ، ص ١٧٢
(٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٧٤ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ص ١٨٥ — ١٨٧ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٥٠ .
(٥١) المصدر نفسه ، ص ص ١٩٢ — ٢٠٠ .
(٥٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ .
(٥٣) أحمد هيكل : الأدب الأندلسي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٣ .
(٥٤) المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٣ — ٤٢٤ .
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٥ — ٤٢٦ .
(٥٦) المقتطف : يناير ١٩٢٥ ، ص ٩٧ .
(٥٧) الهلال : يناير ١٩٢٥ ، ص ص ٤٤٨ — ٤٤٩ .
(٥٨) طه حسين : حديث الأربعاء ، ج ٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٨١ .
(٥٩) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .
(٦٠) المصدر نفسه ، ص ٨٣ .
(٦١) المصدر نفسه . ص ص ٨٤ — ٨٥ .
(٦٢) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
(٦٣) المصدر نفسه ، ص ٨٦ .
(٦٤) المقتطف : أبريل ١٩٢٦ ، ص ٤٠١ .
(٦٥) المصدر نفسه ، ص ص ٤٠١ — ٤٠٢ .
(٦٦) نفسه ، ص ٤٠٤ .
(٦٧) المقتطف : يونيو ١٩٢٦ ، ص ٦٣٧ .
(٦٨) المصدر نفسه ، ص ٦٣٩ .
(٦٩) نفسه ، ص ٦٤١ .
(٧٠) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ، مطبعة الهلال ، القاهرة ، ١٩١٤ . راجع صفحات : ٦٢ وما بعدها ، ٩٢ وما بعدها ، ١٥٤ وما بعدها ، ١٨٤ وما بعدها ، ٢٢٦ وما بعدها ، ٢٧٠ وما بعدها . ويجب أن نلاحظ أن كتاب زيدان قد ظهر فى الأصل فى صورة مقالات نشرها بمجلته «الهلال» ابتداء من العدد ٩ من السنة الثانية ١٨٩٤ ، ثم جمعها ونقحها وأصدرها فى كتاب .
(٧١) الكتاب الخاص بمرور ٥٠ عاماً على صدور مجلة الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ص ٧٢ .
(٧٢) بلاغة العرب فى الأندلس ، مصدر سابق ، ص ٢٧٣ .
(٧٣) حسين رياض ومصطفى الصباحى : تاريخ أدب الشعب ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص هـ .
(٧٤) المصدر نفسه ، ص و .
(٧٥) نفسه ، ص ز .
(٧٦) نفسه ، ص ح .
(٧٧) نفسه ، ص ط .
(٧٨) الهلال : مارس ١٩٤٥ ، ص ٦٥ .
(٧٩) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ٥٠ .
(٨٠) المصدر نفسه ، ص ص ٤٧ — ٤٨ .
(٨١) المعرفة : مارس ١٩٣٢ ، ص ١٢٩٤ .
(٨٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٩٦ .
(٨٣) المقتطف : فبراير ١٩٣٥ ، ص ١٤٨ .
(٨٤) الهلال : مارس ١٩٤٣ ، ص ١٢ .
(٨٥) تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ، مصدر سابق ، راجع ص ١٥٤ وما بعدها .
(٨٦) راجع : الهلال يونيو ١٩٠٣ ، ص ٥١٨ .
(٨٧) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، هامش ص ص ١١٨ — ١١٩ .
(٨٨) بلاغة العرب فى الأندلس ، ص ١٧٣ .
(٨٩) أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ص ١٤١ — ١٤٢ .
(٩٠) راجع : حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث فى مصر ، مرجع سابق ، ص ص ٣٠٧ — ٣٠٨ .

(٩١)
Brugman, Op. Cit., pp. 356 - 357 .

(٩٢) راجع : عيسى عبيد : إحسان هانم ، مطبعة رمسيس ، القاهرة ، ١٩٢١ ، ص ص ٨ — ٩ .

(٩٣) المصدر نفسه ، ص ٩ .
(٩٤) فى عام ١٩٢٥ كتب محمد حسين هيكل عن الأدب القومى بجريدة « السياسة » اليومية (راجع له : فى أوقات الفراغ ، المطبعة العصرية ، القاهرة ، د.ت ، ص ص ٣٥٢ — ٣٦٤) وفى عامى ١٩٢٨ — ١٩٢٩ نشرت جريدة « السياسة » الأسبوعية مقالات عدة حول الأدب القومى (راجع الأعداد ١٠ ، ٨٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، ٢٢٥) . وفى عام ١٩٣٠ قام محمد زكى عبد القادر ومحمد الأسمر ومحمود عزت موسى ومحمد أمين حسونة وزكريا عبده ومعاوية محمد نور بتكوين « جماعة الأدب القومى » وأصدروا بياناً بعنوان « دعوة إلى خلق الأدب القومى » (راجع : السياسة الأسبوعية : ٢٠٧ فى ٢٢ فبراير ١٩٣٠) . ويتلخص هذا البيان فى الدعوة إلى رفض التقليد والنقل عن الآخرين فى الأدب ، والتمسك بالخلق والاستقلال عن الغرب ، وتشجيع الأدب المحلى ، على أساس أن الأدب صورة الحياة ، وأن الترجمة والنقل لا تفيدان فى تصوير الملامح والقسمات المحلية . وقد أثار البيان مناقشات كثيرة (راجع : المصدر نفسه ، الأعداد ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠) . ومع هذا كله لم تشر هذه الكتابات إلى جهود أحمد ضيف السابقة ، فضلا عن أنها توحى بأن أصحابها كانوا مطلعين على آراء ضيف فى هذا المجال .

●ببليوجرافيا أعمال أحمد ضيف المنشورة

(ليست هذه الببليوجرافيا جامعة مانعة ، فهى نتاج ما استطعنا التوصل إليه ، وربما يكون هناك ما يزيدها أو يضيف إليها ، ولاسيما فى القصص والمقالات) .

(أ) قصص ومسرحيات

١ — فلان وفلانة
(صورة قصصية اجتماعية) السفور : ١٩٩ فى أول مايو ١٩١٩ ص ص ٦ — ٧ .

٢ — (صورة أخرى تحت العنوان نفسه) السفور : ٢٠١ فى ١٥ مايو ١٩١٩ ص ص ١ — ٢ .

٣ — (صورة ثالثة يغلب عليها طابع المقال) السفور : ٢١٢ فى ٤ سبتمبر ١٩١٩ ص ص ٢ — ٣ .

٤ — قبل التعارف وبعده
(قصة من ٥ حلقات حول علاقة شاب مصرى يدرس فى فرنسا بفتاة فرنسية عرفها هناك) السفور : ٢ / ٥ فى ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ص ص ٣ — ٤ ، ٥ / ٥ فى ٤ ديسمبر ص ص ٥ — ٦ ، ٩ / ٥ فى أول يناير ١٩٢٠ ص ص ٤ — ٥ ، ١٣ / ٥ فى ٢٩ يناير ص ص ٥ — ٦ ، ١٤ / ٥ فى ٥ فبراير ص ص ٦ — ٧ .

٥ — شاب مفتون
(قصة تمثيلية فى فصل واحد حول مشكلة الزواج بأوربية (فرنسية) الهلال : ابريل ١٩٣٦ ، ص ص ٧١١ — ٧١٧ .

٦ — أنا الغريق
(قصة من ٤ حلقات حول قضية الصراع بين الثقافات ، بطلها شاب مصرى يدرس فى باريس ، ويضطر إلى العودة بسبب الحرب (العالمية الأولى) ولكن الباخرة التى تقله تتعرض للغرق ، ولا ينقذه من هذا الغرق إلا المصادفة ، ومع ذلك تعده الشركة غريقاً مفقوداً ، ويتسلم هو نفسه خطاب الشركة بعد وصوله إلى مصر) الثقافة : ٢ فى ١٠ يناير ١٩٣٩ ، والأعداد التالية .

(ب) مقالات وترجمات

١ — الشيوخ فى وزارة المعارف
(حول فصل المدرسين المعممين) السفور : ٢٤٣ فى ٢٣ يوليو ١٩٢٠ ص ٢ .

٢ — الأدب المصرى فى القرن التاسع عشر
(فى ثلاث حلقات حول الشعر والنثر) المقتطف : أبريل ١٩٢٦ ص ص ٤٠١ — ٤٠٥ ، مايو ص ص ٥٤٠ — ٥٤٤ ، يونيو ص ص ٦٣٧ — ٦٤١ .

٣ — الأسلوب القصصى
المعرفة : مارس ١٩٣٢ ، ص ص ١٢٩٤ — ١٢٩٦ .

٤ — شعر شوقى
أبوللو : ديسمبر ١٩٣٢ ، ص ص ٤٢١ — ٤٢٤ .

٥ — كورنى والتمثيل فى فرنسا
أبوللو : فبراير ١٩٣٣ ، ص ص ٦٧٢ — ٦٧٦ .

٦ — القصص فى الأدب العربى
المقتطف : فبراير ١٩٣٥ ، ص ص ١٤٥ — ١٤٨ .

٧ — ألف ليلة وليلة
المقتطف : مارس ١٩٣٥ ، ص ص ٢٦٥ — ٢٧٠ .

٨ — باريس مدينة الفن والجمال
الهلال : نوفمبر ١٩٣٥ ، ص ص ١٤ — ١٦ (أعيد نشره عام ١٩٤٣ بمجلة مجلتى) .

٩ — إلى نينون : قصيدة لألفريد دى موسيه
الرسالة : ، ١٨٦ ، ٢٥ يناير ١٩٣٧ ، ص ١٤٢ .

١٠ — الحرب الحاضرة : النتائج الاجتماعية
الهلال : نوفمبر ١٩٣٩ ، ص ص ١١٦ — ١١٧ .

١١ — إلى القرية
(مقال اجتماعى حول زيارة الكاتب لقرية مصرية) الثقافة ، ١٣٦ فى ٥ أغسطس ١٩٤١ ، ص ص ٩ — ١١ .

١٢ — الأدب وأطواره فى مصر خلال خمسين عاما (١٨٩٢ — ١٩٤٢)
ضمن كتاب خاص أصدرته مجلة الهلال سنة ١٩٤٢ بمناسبة مرور نصف قرن على صدورها ، ص ص ٧٠ — ٧٢ .

١٣ — هل فشلنا فى التأليف المسرحى ؟
الهلال : مارس ١٩٤٣ ، ص ص ١٢ — ١٦ .

الهلال : مارس ١٩٤٥ ، ص ص ٦٤ ـ ٦٥ .

١٤ — أدب العامة
الهلال : مارس ١٩٤٥ ، ص ص ٦٤ — ٦٥ .

(جـ) كتب*
١ — مقدمة لدراسة بلاغة العرب
مطبعة السفور ، القاهرة ، ١٩٢١ ، ١٨٧ ص .
٢ — بلاغة العرب فى الأندلس
مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٢٤ ، ٢٧٦ ص .
٣ — هوراس (ترجمة)
مسرحية للشاعر الفرنسى كورنى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٣٧ ، ص ١٠٢ .

(د) كتب بالاشتراك
١ — المجمل فى تاريخ الأدب العربى
مقرر السنة الثالثة الثانوية ، بالاشتراك مع طه حسن وأحمد الإسكندرى وأحمد أمين وعلى الجارم وعبد العزيز البشرى ، مطبعة لجنة التأليف ، القاهرة ، ١٩٢٩ (لم تذكر مقدمة الكتاب شيئاً عن نصيب ضيف فى التأليف ، ولكن من الواضح أن الفصل القصير عن الأدب العربى فى الأندلس من وضعه) .
٢ — المفصل فى تاريخ الأدب العربى
مقرر السنتين الرابعة والخامسة الثانويتين ، بالاشتراك مع الإسكندرى وأمين والجارم ، مطبعة لجنة التأليف ، القاهرة ، ١٩٣٤ (جاء فى مقدمة الكتاب أن ضيفاً تولى كتابة الفصول الخاصة بالعصور الأندلسية فى الأدب العربى) .
٣ — المنتخب من أدب العرب
مقرر السنوات من الأولى إلى الرابعة الثانوية ، فى ٤ أجزاء ، بالاشتراك مع الإسكندرى وأمين والجارم ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٥١ (يضم نصوصاً من الشعر والنثر على مدار عصور الأدب العربى) .
٤ — منصور : قصة طفل من مصر
رواية بالفرنسية ، بالاشتراك مع فرانسوا بونجان ، باريس ، ١٩٢٤ .

Mansour : Histoire d'un enfant du pays d'Egypte, par F.J. Bonjean et Ahmed Deif, F. Rieder, Paris, 1924 .

٥ — منصور فى الأزهر
رواية بالفرنسية ، تكملة للرواية السابقة من الناحية الزمنية ، بالاشتراك مع فرانسوا بونجان ، باريس ، ١٩٢٧ .

Mansour à el Azhar, par F.J. Bonjean avec la Collaboration d'Ahmed Deif, Rieder, Paris, 1927 .

(هـ) مقدمات لكتب الآخرين
ـ كلمة تشجيعية أشاد فيها بتلميذه زكى مبارك وكتابه « مدامع العشاق » وقد وضع مبارك الكلمة فى صدر كتابه . مدامع العشاق ، ص ١ ، القاهرة ، ١٩٢٥ .
ـ مقدمة كتاب « تاريخ أدب الشعب » لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٦ .

(*) يذكر بروجمان ـ نقلاً عن « الكتب العربية » لنصير أن لضيف كتاباً بعنوان « النثر فى عصور اللغة » ، وأنه لم يعثر لهذا الكتاب على أثر ـ انظر :
Brugman, Ibid, p. 357 .
ولم نعثر للكتاب على أثر أيضاً .



النزعة الجمالية الإنسانية

فى نظرية محمد مندور النقدية(١)

فاروق العُمْرَانى

● تمهيد :

تبوأ النقد الأدبى ـ ومايزال ـ منزلة مهمة فى الثقافة العربية قديمها وحديثها . ويعدّ محمد مندور(٢) من أبرز وجوه النقد العربى فى العصر الحديث . فلقد واكب طيلة الأربعينيات والخمسينيات وحتى بداية الستينيات أهمّ تيارات النقد الأدبى الحديث ، وأسهم إسهاما فعّالا فى إرساء مفاهيم بعض هذه التيارات من خلال آثاره النقدية الغزيرة(٣) . ودارس مندور ومؤرّخ إنتاجه النقدى لابد أن يقف عند مرحلتين أساسيتين لهذا الإنتاج ، مواكبتين لمرحلتى فكره السياسى والاجتماعى ، مرحلة الأربعينيات ثم الخمسينيات والستينيات . ذلك أن مذهب مندور فى النقد لم يتبلور من خلال دراساته الأدبية فحسب ، وإنما اشتركت تجاربه فى الحياة فى تكوين هذا المذهب ، فارتبط تطوّره باتساع تجاربه فى الثقافة والحياة . فأما المرحلة الأولى فهى المعروفة بالمرحلة الجمالية ـ الإنسانية ؛ وأما الثانية فهى التى أطلق عليها مندور نفسه مرحلة النقد « الإيديولوجى »(٤) .

وسنقتصر فى هذا المقال على دراسة المرحلة الأولى من نظرية مندور النقدية ، أى النزعة الجمالية ـ الإنسانية . فما العوامل الثقافية والأدبية التى أسهمت فى تكوين هذه النزعة ؟ ثم خصائص نظرية مندور النقدية الجمالية ـ الإنسانية ؟

١ ــ عوامل تكوين مندور الثقافى والأدبى .

تساعدنا دراسة المؤثرات الثقافية المختلفة التى أثرت فى مندور على فهم منطلقاته الفكرية ونظرياته الأدبية . وقد تلقى مندور تكوينه الأدبى الأول فى الجامعة المصرية ، التى التحق بها فى سنة ١٩٢٥ ؛ وهناك التقى بعميد الأدب العربى الدكتور طه حسين ، وكان هذا اللقاء نقطة تحوّل فى مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية ؛ فطه حسين هو الذى وجّه مندور إلى دراسة الآداب بعد أن كان هذا مقبلا على دراسة الحقوق . وليس هذا فحسب ؛ فطه حسين يعدّ المصدر الأول والأساسى لتكوين مندور الأدبى ؛ وهذا باعتراف ناقدنا نفسه(٥) . والذى لا شك فيه ـ كما يؤكد غالى شكرى ـ أن الدكتور طه حسين « هو أول من صاغ التحوّل الحقيقى فى نظرة مندور للأدب والنقد عندما لفته إلى أهمّية المناهج الغربية فى دراسة الأدب وتذوّقه ، وبخاصة المنهج الفرنسى . . . ولعله سمع عن (سانت بوف Sainte Beuve) و(تين . Taine) و(برونتيير Brunetiére) لأوّل مرة فى محاضرات طه حسين »(٦) . ويمكن أن نعدّ المدة التى قضاها مندور فى الجامعة المصرية (١٩٢٥ ـ ١٩٢٩) بمثابة المقدمة الثقافية التمهيدية الأولى فى حياته .

أما التكوين الثانى والأساسى فى رأينا فيعود الفضل فيه إلى إقامته الطويلة بفرنسا (١٩٣٠ ـ ١٩٣٩) ؛ ففى هذه السنوات تكوّن مندور تكوينا متينا ، عقليا وعاطفيا وإنسانيا ، واطلع عن قرب على الثقافة الغربية والفرنسية بخاصة ، وتغلغل فى أسرار الحضارة الأوروبية ، وشغف بالتراث اليونانى الذى كان طه حسين يبشر به فى

الجامعة المصرية . وإن انفتاح مندور على التراث اليونانى العظيم ليعدّ مصدرا أساسيا من مصادر جمالياته . ولعل أهمّ ما درسه مندور فى فرنسا فقه اللغة وعلم الأصوات La phonétique ؛ فاطلع على كتابات عالم الأصوات الفرنسى الشهير « أنطوان مييه Antoine Meillet ، ودرس نظريات الألسنى الكبير » « فرديناند دى سوسور Ferdinand de Saussure » ، فافتتن مندور بالصوتيات وأجرى بحوثا مفيدة على الشعر العربى فى معمل الصوتيات بباريس ، حيث درس وحلل ثلاثة أبحر هى الطويل والبسيط والوافر[٧] . وسيكون لهذا كله أثر بعيد المدى على دراساته الأولى للشعر العربى . كذلك تأثر مندور بمنهج الدراسة الأدبية فى السوربون ، وهو منهج يقوم على شرح النصوص ؛ « فحوّل كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله ، وأسلوبه الخاص ، ووجهة نظره فى الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين . وفى هذا ما يوجّه منهج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على ما يشبه الحقائق المادية الملموسة المرتكزة فى النص ذاته »[٨] .

وسوف يلتزم مندور بعد عودته من فرنسا بهذه المنهجية فى نقد النصوص فى محاولاته النقدية . ويعدّ « جوستاف لانسون Gustave Lanson »[٩] من أبرز مصادر تكوين مندور الأدبى . وقد اطلع على آرائه عن طريق أتباعه الذين كونوا ما يسمّى بالمدرسة اللاّ نسونية Le lansonisme . ولا شك أنه تعرّف كتاباته النقدية والأدبية من خلال دروسه بالسوربون . ومما تجدر الإشارة إليه أن « لانسون » هو أحد الروافد الأساسية فى تكوين أستاذ مندور ، الدكتور طه حسين[١٠] ؛ فيكون « لانسون » بذلك منبع المعرفة الأدبية والنقدية لكل من مندور وأستاذه . وإن بصمات لانسون ستكون واضحة جلية فى كتابات مندور الأولى . وهكذا تعد المدة الجامعية الفرنسية بحق مرحلة التكوين الحقيقية ، التى عاد على أثرها مندور إلى بلاده متحمسا كأشد ما تكون الحماسة ، متزوّدا بمعالم ثقافة « إنسانية » . ونزعة « جمالية » . فما خصائص هذه النزعة الجمالية - الإنسانية فى نظرية مندور النقدية ؟

٢ - النزعة الجمالية - الإنسانية فى نظرية مندور النقدية .

قبل أن نحدد خصائص هذه النزعة ينبغى أن نعرف فى إيجاز بإنتاج مندور النقدى الممثل لهذه النزعة ؛ فقد طفق مندور منذ عودته من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ يبشر بآرائه ، منغمسا فى الحياة الثقافية وبحماسة الشباب المندفع كتب مندور سلسلة من المقالات فى مجلتين كبيرتين فى ذلك الوقت ، هما الثقافة و« الرسالة » ، ثم جمع هذه المقالات فى كتابين هما « نماذج بشرية »[١١] ، و« فى الميزان الجديد » . أما الأول فيُمثل تلك النظرة الإنسانية الأخلاقية ؛ إذ يعود فيه إلى روائع الأدب العالمى ليستقى منها نماذجه الإنسانية ؛ وأما الثانى « فى الميزان الجديد » فإنه يمثل خير تمثيل مع كتابه الآخر « النقد المنهجى عند العرب » نزعة مندور الجمالية - الإنسانية . فلنتوقف قليلا عند هذين الأثرين :

أ- « فى الميزان الجديد » .

يعد هذا الكتاب أول أثر نقدى لمحمد مندور . وهو لا يحمل تاريخا ولكن لا يعسر تحديد زمان كتابته ولو على سبيل التقريب ؛ فجلّ مقالاته حرّرت ما بين سنة ١٩٣٩ - ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٤ . أما التاريخ الأول فيشير إلى سنة رجوعه من فرنسا ؛ وأما الثانى فيمثل عام تفرّغه للصحافة والنشاط السياسى ؛ فيكون الكتاب قد صدر حوالى سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤ . وقد أهدى مندور كتابه إلى أستاذه الدكتور طه حسين ، اعترافا بفضله عليه . وتطرح معظم مقالات « فى الميزان الجديد » مواضيع أدبية ونقدية ، مرتبطة ارتباطا متينا بمشاغل النخبة المثقفة المصرية ، وذات علاقة مباشرة بالمعارك الأدبية التى سادت السّاحة الثقافية المصرية . ولقد أسهم مندور إسهاما فعالا فى هذه المعارك بفضل ما اكتسبه من ثقافة أوروبية متينة ، وبما كان يعج بصدره من عزم الشباب المتوثب . لقد كان مندور منذ عودته من أوروبا يفكر « فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء »[١٢] . وعن هذه الرؤية صدرت مقالاته ، فكان منها ما هو ألصق بالجانب النظرى ؛ يبشر فيها بآرائه الجديدة فى الأدب والنقد ، ويناقش مجموعة من مثقفى مصر ونقادها ، كالأساتذة « خلف الله » و« العقاد » و« طه حسين » و« الخولى » و« سيد قطب » ؛ وكان منها ما هو أدخل فى النقد التطبيقى الموضعى ، مخافة الانزلاق فى المناقشات العامة التى يصعب تحديدها فى مجال الأدب[١٣] ؛ فكان « فى الميزان الجديد » سجّلا حافلا بكل هذه المناقشات والآراء ، التى تكون - بشقيها النظرى والتطبيقى - منهجا عاما فى النقد عند مندور .

ولقد بدأ مندور عمله النقدى بمراجعة ما أنجزه الجيل السابق عليه ؛ فهو بحكم انتمائه إلى جيل شاب - جيل الأربعينيات - سعى إلى تسلم المشعل من جيل الرّوّاد الليبراليين - جيل طه حسين والعقاد - فكان طبيعيا من جيل مندور أن يحاسب أعمال الجيل السابق ويقف من أعماله موقف التأمل والنقد . لقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه ، « وها نحن بدورنا نسعى إلى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصرى المعاصر والتفكير المصرى المعاصر فى التيار الإنسانى العام »[١٤] .

من هذا المنطلق ، وعلى هدى هذه المراجعة النقدية ، نظر مندور فى أحوال النقد الأدبى فى مصر فوجده نقدا تغلب عليه الدعاية الرخيصة يقوم بها نقاد محترفون « لا يقرأون ما يكتبون عنه فيما عدا العنوان وبعض الصفحات »[١٥] ، وأضحى النقد لا يخرج عن أمرين : إما : سباب وشتم ، أو إعلان رخيص . وأمام هذه الوضعية جاء مندور بـ « ميزانه الجديد » .

ب ـ « النقد المنهجي عند العرب » .

هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة مندور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا ، التي أعدها تحت إشراف أستاذه أحمد أمين ، وفرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه ، أي في سنة ١٩٤٣ . والعنوان الأصلي لأطروحته هو « تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري » . وليس عجبا أن يختار مندور هذا الموضوع مادام قد قرّر أن يتخذ النقد مجالا لاختصاصه ونشاطه الأدبي والفكري . وقد كان ناقدنا يبحث في أعمال النقاد العرب القدامى عما سماه بـ « النقد المنهجي » . وقد ذهب إلى أن النقد لم يصبح منهجيا إلا في القرن الرابع الهجري مع الآمدي صاحب « الموازنة » ، والقاضي الجرجاني صاحب « الوساطة » . فالآمدي ـ على حسب مندور ـ أكبر ناقد عرفه الأدب العربي ، ومنهجه منهج علمي سليم . أما وسائل نقده ـ مادام لكل منهج روح ووسائل ـ فهي المعرفة والذوق ، و« هو في الكثير من نقده يقوم على معان إنسانية ، وذوق دقيق ، وإدراك لنزعات النفوس »[١٦] . وأما القاضي أبو الحسن الجرجاني (٢٩٠ هـ ـ ٣٦٦ هـ) فهو ناقد إنساني ، ترجع مقاييس الجودة عنده إلى الخلو من الابتذال ، والبعد عن الصنعة والإغراب ، ثم التأثير في نفس السامع وهزها ؛ ولا يكون هذا إلا بما في الشعر من عناصر إنسانية[١٧] . والخلاصة أن أساس النقد في كتابي الموازنة والوساطة هو الذوق المدرب المعلل ، ومقاييسها مقاييس لغوية وشعرية وبيانية وإنسانية[١٨] . وبعد هذين الناقدين يبقى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) الذي قاوم تيار اللفظية ، وقاوم شكلية قدامة بن جعفر (٢٧٥ هـ ـ ٣٣٧ هـ) وأبي هلال العسكري ، واهتدى إلى فلسفة لغوية « هي أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة » .

إن كتاب « النقد المنهجي عند العرب » إذا كان في ظاهره تاريخا للنقد العربي ولتياراته فإنه في باطنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية إنسانية ذوقية ، استمدها مندور مما خلفته في نفسه ثقافته الفرنسية ، متمثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من « لانسون » و« مييه »[١٩] ؛ فنحن نتوسل بهذا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منهج مندور النقدي وهو يعيد قراءة التراث النقدي العربي .

ومن هذه الزاوية يتكامل كتابا مندور « في الميزان الجديد » و« النقد المنهجي عند العرب » من حيث إنهما شاهدان على نزعة مندور الجمالية ـ الإنسانية . فلنبحث الآن في خصائص هذه النزعة ومعالمها ولنبدأ أولا بماهية الأدب .

ماهية الأدب :

ينطلق مندور في تحديده لماهية الأدب من التمييز بينه وبين سواه من الكتابات الأخرى ، فيطرح جانبا كل ما ليس بأدب ؛ إذ الأدب « غير التفكير الفلسفي وغير التاريخ وغير النظريات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية »[٢٠] ، وإنما هو ـ كما قال « لانسون » ـ « المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين وتثير لديهم بعض خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية »[٢١] . في هذا التعريف ما يكشف عن أهمية الصياغة من حيث إنها خاصّية أساسية للأدب ؛ فالفرق بين نصّ تاريخي أو فلسفي ونصّ أدبي إنما يرجع أمره عند مندور إلى الاختلاف في الأساليب . ونظرا لما للأسلوب من أهمية ، من حيث يقوم فيصلا في تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص ، فقد اعتنى به مندور والمخله مدخلا لتحديد مفهوم الأدب ، فميّز بين نوعين من الأساليب : الأسلوب العقلي والأسلوب الفني . فأما الأسلوب العقلي فيستخدم في العلم والتاريخ والفلسفة وما يمكن أن يدعى بـ« أدب الفكرة » ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب « لا يقصد منه غير العبارة عن المعنى »[٢٢] . لذا اختصّ هذا الأسلوب بالدقة . أما الأسلوب الفني فيختلف عن العقلي من جهة علاقة اللفظ بالمعنى ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب لا يستخدم فقط للعبارة عن المعنى ، فهذا حدّه الأدنى ، وإنما « يقصد لذاته ، إذ هو في نفسه خلق فني »[٢٢] ؛ فللعبارة الفنية وظيفتان : أولاهما أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، لأنها تحمل صورة تدركها الحواس ؛ فهي « تصاغ من معطيات الحواس »[٢٣] ؛ وثانيتهما أن العبارة الأدبية « تربط بين عوالم الحس المختلفة فتحررنا مما اضطرنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة ؛ وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسّنا قد ذهبت بطائفة من المدركات . ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر وأن نحس بنداه في نفوسنا بطرق شتى من حواسنا : عن طريق الأذن عندما نسمع لحنا موحيا ، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة ، أو في لوحة فنّان »[٢٣] . وفي ضوء هاتين الوظيفتين يعرف مندور الأدب قائلا :

الأدب « هو العبارة الفنية عن موقف إنساني عبارة موحية »[٢٤] . وإذا تأملنا في هذا التعريف لاحظنا أن حقيقة الأدب عند مندور قائمة على عنصرين هما : العبارة الفنية ، وهذا ما يمثل عنصر الصياغة والتعبير الفني ، أي جانب الشكل من الأدب ؛ والموقف الإنساني أو التجربة البشرية ، أي ما يمثل جانب المضمون والمحتوى .

إن الصياغة في نظر مندور هي قوام النص الأدبي . وهي ليست أمرا شكليا أو « مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو

تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الخلق الفنى فى صميم حقيقته »[٢٥] ؛ فخصوصية الأدب فى صياغته وأسلوبه ؛ لأن الأدب « طريقة من طرق العبارة عن النفس ، يعبر باللفظ كما يعبر المصور بالألوان والناحت بالأوضاع »[٢٦] . وهذا ما يجعل الأدب فى نهاية المطاف « فنا لغويا »[٢٧] . وليس اهتمام مندور بهذا العنصر الشكلى من باب اللفظية فى رأينا ، وليس هو عودة إلى الاحتفال بالصنعة والتصنع ، وإنما هو إدراك عميق لجوهر الأدب ، نابع من إيمان مندور بجمال الصياغة والشكل[٢٨] . هذا عن الشكل والصياغة ؛ أما المضمون والمحتوى فيحدده الجزء الثانى من تعريف مندور ، للأدب وهو قوله :

« موقف إنسانى » ؛ فناقدنا يحرص على أن يكون الأدب فى مضمونه متصلا بالنفس الإنسانية ، صادرا عن الصدق والإخلاص والبساطة . وهذا هو معنى « الهمس » ؛ وهو عنده صدق فى الإحساس ، ودليل أصالة طبع ، خلافا للخطابة والطنطنة التى هى تبجّح وادّعاء . وعلى هذا الوجه تتحدد وظيفة الأدب بالمعنى الإنسانى الذى ذهب إليه مندور ؛ فالأدب إنسانى أولا يكون ؛ والأديب إنما يكتب ليساعد غيره على استكشاف نفسه . « ونحن بعد ذلك لا نكتب لنسكب ما فى نفوسنا فى أنفس الغير ، وإنما لنعين كل نفس على الوعى بمكنونها ؛ إذ النفوس عامرة بكل حق وجمال »[٢٩] ؛ فموقف الأديب منحاز إلى الإنسانى . وهو ليس محايدا ولا يمكن أن يكون كذلك ؛ فقلب المبدع ممتلىء أحاسيس إنسانية ، ويفضلها يوجه أدبه نحو الآفاق الإنسانية الرّحبة . هكذا نستخلص أن محورين أساسيّين يستقطبان مفهوم مندور للأدب ؛ فأولهما مادّته المتمثلة فى اللغة الفنية والصياغة الجميلة ، وتلك خصوصية النص الأدبى ؛ وثانيهما ما تعبر عنه هذه الصياغة الجميلة من معان إنسانية عميقة ، منتزعة من صميم الحياة ، وفيها همس وألفة ومحبة .

ماهية النقد :

مفهوم النقد الأدبى .

يرجع مندور فى فهمه لحقيقة النقد إلى الأصول نفسها التى اعتمدها فى فهم حقيقة الأدب . وقد انطلق فى تحديده لمفهوم النقد من قول « لانسون » : « إذا كان النص الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثيره لدينا من استجابات فنية وعاطفية فإنّه من الغرابة والتناقض أن ندل على الفارق فى تعريف الأدب ثم لا نحسب له حسابا فى المنهج »[٣٠] . إذا تمعّنا فى هذا الكلام تبينت لنا العلاقة العضوية بين مفهوم مندور للأدب ومفهومه للنقد . فإذا كان النص الأدبى - كما ذكرنا آنفا - يتميّز بميزته الفنية وإلا استحال إلى شىء آخر غير الأدب ، فكذلك شأن النقد الأدبى ؛ هو أيضا يخضع لهذا المفهوم الفنى . ويكون من التناقض الفصل بين خاصية الأدب من حيث هو فن والمنهج الذى يتخذ لتفسير الأدب ، أى النقد . وعلى هذا الأساس عرّف مندور النقد قائلا : « النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيا ؛ فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه . النقد وضع مستمر للمشاكل ، والصعوبة هى فى رؤية هذه المشاكل . وهى متى وضعت وضع حلها لساعته »[٣١] .

فى هذه الفقرة تتلخص عملية النقد عند مندور ؛ فالنقد لا يخرج عن كونه فنا يتناول فيه الناقد النصوص الأدبية بالدرس والتحليل . ومادام الأدب لا يعدو أن يكون « صياغة لموقف إنسانى »[٣٢] فإن وظيفة النقد هى التمييز بين الأساليب المختلفة ، وذلك عن طريق تحليل خصائص صياغة كل نص أدبى ، والكشف عن عناصره الجمالية الفنية ؛ فهو فى نهاية الأمر دراسة أسلوبية جمالية ، مدارها ذلك الكلام الفنى الذى يشكل مادة النص الأدبى . وتقوم هذه الدراسة على وضع المشاكل وطرحها طرحا مستمرا ومتجددا ، نابعاً ممّا تزخر به الألفاظ من طاقة فنية . وتتلخص العملية النقدية فى « التنبّه للمشاكل التفصيلية التى تثيرها اللفظة أو الجملة أو الفقرة فى نص أدبى »[٣٣] إذ « لكل جملة أو بيت مشكلته التى يجب أن نعرف كيف نراها ونضعها ونحكم فيها »[٣٤] . وهذا ما يدفع الناقد فى رأى مندور إلى أن يحبس نفسه فى النصّ لا يفلت منه ؛ لأنه منطلق كل عملية نقدية . وهذا هو النقد الموضعى . وقد تأثر فيه مندور بالمنهج الفرنسى فى معالجة الأدب ، المعروف بشرح النصوص . وعلى هذا النحو فهم مندور طبيعة النقد الأدبى .

المنهج النقدى : النقد وعلاقته بالعلوم :

إذا كان النقد فى جوهره - بحسب مندور - دراسة موضعية للنص الأدبى وتنبُّها مستمراً للمشكلات التى تثيرها الجملة أو اللفظة فى النص ، فما المنهج الذى ينبغى أن يتخذه الناقد أداة يطرح عن طريقها إشكاليات النص ؟

لقد كان مندور واعيا كل الوعى بأهمية المنهج النقدى . وقد استأثرت هذه المسألة باهتمامه ، واحتلت جزءا بارزا من تفكيره ونظريته النقدية . وقد طرح مندور على نفسه بادىء ذى بدء جملة من التساؤلات المهمة ، تتلخص فى : « هل هناك مجال لجعل النقد علما ؟ وهل ذلك ممكن باستعانتنا بعلوم النفس والجمال والاجتماع ؟ »[٣٥] ، وإذا كان العلم « هو اكتشاف القوانين التى تفسر الظواهر الخاصة بكل جانب من الحياة والوجود فهل الأدب أحد تلك الجوانب ؟ »[٣٥] . وبتعبير آخر يتساءل مندور : هل العلم قادر على تفسير الأدب ؟ وهل فى استعمال مناهج العلوم ما يثرى فهمنا للأدب ويعمّقه ؟ تلك كانت حيرة مندور . وهى حيرة دفعته إلى البحث عن المنهج الذى يصلح أن يعتمده الناقد فى فهم الأدب . وفى هذا الإطار تتنزل تلك المعركة الأدبية الثرية التى دارت بين ناقدنا والأستاذ محمد خلف الله[٣٦] ، صاحب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده »[٣٧] . ومدار هذه المعركة هو علاقة الأدب بالعلم ، وخصوصا علم النفس : فالأستاذ

خلف الله يعتقد أن علاقة الأدب بالمعرفة وطيدة عبر التاريخ ، وإذا كان الأدب قد اتصل بالفلسفة قديما فهو متصل فى عصرنا الحاضر بالعلم ؛ فـ « تيارات العلم تحتك بالأدب »[٣٨] ، وأهمّها « دراسات النفس ، أو السلوك الإنسانى فى أوسع معانيه »[٣٩] ؛ فهذه وثيقة الصلة بالأدب . ولا غرو فى ذلك ؛ « أليس الأدب من أروع ما تنتج نفس الإنسان ؟ أليس وليد الشخصية الإنسانية ؟ أليس المعبر عمّا تنطوى عليه النفس من شعور وإحساس ؟ »[٤٠] . ويستشهد الأستاذ خلف الله ـ مدعما رأيه ـ بقول عالم النفس السويسرى « يونج Yung » : « من الظاهر أن علم النفس . . . يمكن أن يستفاد منه فى دراسة الأدب ؛ فإن النفس الإنسانية هى الرّحم الذى تولدت منه كل العلوم والفنون ؛ فلنا أن ننتظر من البحث السيكولوجى أن يشرح لنا تكوين العمل الفنى من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن يشرح لنا العوامل التى تجعل من الشخص مبدعا فنيا »[٤١] . وهكذا فإن منهج خلف الله قائم على تطبيق نتائج علم النفس على الأدب . أما مندور فيقف من هذا المنهج موقفا معارضا ، لما فى هذا التطبيق من « إغراء المذهب ، وإفساد الفكرة لحقائق النفوس »[٤٢] ، ويذهب إلى أن الإنتاج الأدبى لا يفسره علم النفس ؛ فهذا العلم « لا يسعى إلا إلى إدراك القوانين النفسية العامة ، التى قد تفسر حياة الأفراد العاديين إذا صحّ أن هؤلاء يتشابهون »[٤٣] . وخالقو الأدب لا يخضعون للتحليل النفسى ، ولا ينجح علم النفس فى دراسة شخصياتهم ؛ لأن نفوسهم « نفوس أصيلة ، بكل نفس منها حقائق ؛ فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة ؟ »[٤٤] ، ولأن النفوس ـ فى رأى مندور ـ وحدات غير متشابهة فى خصائصها المميزة[٤٥] . لذلك رفض مندور محاولة تطبيق علم النفس على الأدب ، ووقف هذا الموقف المعارض من محاولة الأستاذ خلف الله ، ومن محاولات أخرى نهجت المنهج نفسه[٤٦] .

بيد أنّ محمّد مندور لم يقتصر على مهاجمة تطبيق علم النفس على الأدب ؛ فما هذا الموقف إلا جزء من موقف أشمل ، تجاوز علم النفس إلى غيره من العلوم . وآية ذلك نقده الشديد لمحاولات الناقدين المعروفين « تين Taine » (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) و« برونتيير Brunétiere » (١٨٤٩ ـ ١٩٠٧) فقد عارضهما معارضة شديدة ، وفنّد آراءهما ، وحكم على منهجهما النقدى بالإخفاق وعدم الجدوى ، بل بالفساد أحياناً ـ على حد عبارته . وإزاء هذا الموقف سعى مندور إلى أن يدفع عن نفسه تهمة العداء للعلوم ، فبرأ نفسه من الدعوة إلى إهمال أبحاث علم النفس والجمال ؛ فهو لا يحاربها فى حد ذاتها ، لأنها ـ بلا ريب ـ « تفتح آفاقا للتفكير ، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة »[٤٧] ، وإنما جوهر القضية عنده أن هذه العلوم « غير الأدب »[٤٧] . وعليه فاقحامها فى دراسة الأدب لا يجدى من مناهج دراسته . وقد لاحظ مندور أن بعض النقاد إنما أقحموا العلوم فى النقد الأدبى « أملا فى إكسابه ثبات المعرفة العلمية »[٤٧] ، ولكنه يردّ عليهم محتجّا بآراء أستاذه « لانسون » : « فما نستطيع أن نأخذه عن العلوم ليس معادلاتها وأرقامها وقوانينها ، فتلك ـ فى رأيه ـ « كارثة على الأدب »[٤٧] ؛ لأن المعادلات العلمية « ليست فى الحقيقة إلا سرابا »[٤٨] ؛ وإن « الاصطلاح العلمى عندما ننقله فى الأدب لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة »[٤٩] . إذن « فالذى نستطيع أن نأخذه عن العلوم . . . هو روحها »[٤٩] . وروح العلم غير قوانين العلم . لهذا يعتقد مندور أن الاستعانة بالعلوم « محنة » ستنزل بالأدب ؛ « لأن معناه الانصراف عن الأدب وفهم الأدب ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد »[٥٠] . وموضع الدّاء فى النقد الأدبى ـ بحسب مندور ـ أن بعض النقاد لا يخضعون أنفسهم للنص الأدبى ، وإنما يحمل كلّ منهم فكرة مسبقة فى مسألة من المسائل التى يثيرها ، فى حين أن النضج الأدبى المنشود هو أن يخضع الناقد للفن ، « وينتزع منه مدلوله ، بدلا من أن يملى عليه رأيا »[٥١] . وانطلاقا من هذا المبدأ يدعو مندور إلى « استقلال الأدب »[٥٢] ، وإلى أن « يحبس » الناقد نفسه فى الأدب ؛ « أما الفرار إلى غيره فلا »[٥٣] . ذلك بأن النص إنما يكتسب شرعيته من ذاته ، لا بالاستعانة بالعلوم الأخرى ؛ إذ الأدب « لا يمكن أن نحدّده ونوجّهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية ؛ عناصره الأدبية البحتة »[٥٣] . فما المقصود بالعناصر الداخلية ؟ هذا ما يقودنا حتما إلى دراسة المنهج النقدى البديل الذى يقترحه مندور وقد « أخفق العلم فى إدراك حقائق الأشياء »[٥٤] ، ووقفت قوانين علم النفس عاجزة .

المنهج اللغوى الذوقى ـ التأثرى .

إن رفض مندور إقحام قوانين العلم على الأدب ، وعلى الأخص منها علم النفس ، حمله على أن يبحث عن مصادر أخرى لمنهجه النقدى . هذه المصادر وجدها مندور داخل الأدب نفسه لا خارجه . ومادام الأدب ـ كما بينا سابقا ـ فن لغوى ، تتبوأ فيه الكلمة مكانة مهمة ، وجب أن يكون منهج الدراسة الأدبية هو المنهج اللغوى ؛ إذ هو « المنهج الطبيعى فى دراسة الأدب »[٥٥] . وإذ يستمد هذا المنهج أسسه ومقوماته من اللغة فإن المعرفة التى ينبغى أن تتوافر للناقد « ليست معرفة نظرية بل معرفة لغوية وفنّية ، تكتسب بالدّربة ، وبدراسة علوم اللغة ، لا بدراسة المنطق والسيكولوجيا والجمال وما إليها »[٥٦] . وهذه المعرفة اللغوية موجودة فى النقد العربى القديم ، ذلك الذى يصفه مندور بـ « النقد الفنى » ؛ وهو « الذى ينظر فى النصوص ويحكم فيها من حيث الجودة الفنية وعدمها »[٥٧] . وهكذا يستمد مندور خصائص منهجه بالعودة إلى النقد العربى القديم . فكيف تعامل ناقدنا مع التراث النقدى ؟ وكيف قرأه حتى يبنى من خلاله منهجه النقدى اللغوى ؟

إن جهد مندور فى إعادة قراءة تراثنا النقدى ليس بمنفصل عن بعض الجهود السابقة عليه ، التى قامت على كواهل روّاد النهضة الأدبية فى مصر[٥٨] ، مثل أحمد ضيف فى كتابه « مقدمة لدراسة

بلاغة العرب » ، وأمين الخولى فى بحثه فى « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها »[٥٩] ، وطه حسين فى بحثه فى « البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر »[٦٠] . وقد تميزت مواجهة مندور للتراث النقدى بمحاولة تطبيق أصول الثقافة الأوربية التى تشبع بها على التراث النقدى تطبيقا « يكشف أصالة التراث الأدبى بوجه عام »[٦١] ، ويبرز ما فى التراث النقدى بوجه خاص من كنوز « نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم »[٦١] .

لقد تعلم مندور من « لانسون » أهمية الكشف عن الخصائص المميزة لصياغة العمل الأدبى ، وتعلم من « فردينائد دى سوسور » « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات » ، فالتقى كل من « لانسون » و« دى سوسور » فى ذهن مندور ، ووجّهاه إلى فهم الأدب فهما لغويًا ، ومكّناه من اكتشاف ثراء النقد الأدبى القديم متمثلا فى شخص عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) ؛ وقد أعجب به مندور إعجاباً كبيرا وعدّه مفكرا عظيم الخطر[٦٢] ، اهتدى فى العلوم اللغوية إلى مذهب « يشهد لصاحبه بعبقرية لغوية منقطعة النظير »[٦٣] . ويستند هذا المذهب على نظرية فى اللغة يرى مندور أنها تماشى ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء[٦٤] . ولا يخفى مندور أن مايعنيه من هذا المذهب هو « طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوى فيلولوجى فى نقد النصوص »[٦٥] .

ولعل مندور ـ كما لاحظ الأستاذ عبد القادر المهيرى ـ « أول من لفت النظر إلى الأسس اللغوية لمنهج الجرجانى »[٦٦] . فما هذه الأسس ؟ يرى مندور أن منطلق الجرجانى ونقطة الارتكاز فى منهجه هى أنه يقرر ما يقرره علماء اللغة اليوم من « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات systéme des rapports »[٦٧] . وعلى هذا الأساس بنى الجرجانى كل تفكيره اللغوى وقد استضاء مندور فى دراسة الجرجانى ، أو بعثه بعثا جديدا ، بالمناهج الألسنية المعاصرة ، فربط بينه وبين مدرسة « دى سوسور » و« مييه » . وقد توقف مندور طويلا عند نظرية النظم عند الجرجانى وأولاها أهمية كبيرة ؛ إذ العبرة عند الجرجانى ليست باللفظ فى ذاته ، وإنما هى بالنظم ؛ فمقياس النقد عند الجرجانى « هو نظم الكلام ؛ لأن هذا النظم هو الذى يقيم الروابط بين الأشياء ، تلك الروابط التى لم توضع اللغات إلا للعبارة عنها »[٦٨] . وبإمعان مندور فى آراء الجرجانى بدت له كما لو كانت ترجع إلى « مفارقات فى المعانى »[٦٩] ؛ أى تلك الفروق الدقيقة التى تكون بين استخدام لغوى وآخر . وهكذا فإن سر الجودة والرداءة فى أى عمل أدبى « متعلق بخصائص فى النظم »[٧٠] .

ويستخلص مندور من كل ذلك أن « منهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر اليوم فى العالم الغربى »[٧١] . ويضيف : « والمنهج اللغوى (الفيلولوجى) هو أكثر المناهج خصوبة » . وتكمن خصوبته فى كونه ينطلق من النص الأدبى ولا يفر منه إلى غيره . وعلى الناقد الذى يتبنى المنهج اللغوى أن يعتمد على ما تبوح به الكلمة الفنية من خصائص جمالية ترتبط بالعمل الفنى . وإنما سبيلنا إلى فهم اللغة هو معاشرة النصوص الأدبية معاشرة طويلة ، والتمرس بها ؛ إذ اللغة تعرف بالإحساس والذوق . وهكذا فالمنهج اللغوى عند مندور هو ذلك الذى « يبتدىء بالنظر اللغوى لينتهى إلى الذوق الأدبى الذى هو لا شك متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة ، سواء فى ذلك أردنا أم لم نرد »[٧٢] ؛ فمعاملة الناقد للنص الأدبى فى نظر مندور هى معاملة متذوق يعرض صفحة قلبه ليتلقى ما فى النص ، وموقفه إزاء العمل الفنى موقف حدْسى attitude intuitive ، حيث يكون رائد الناقد ليس الاستدلال والبرهنة والبحث العقلى ـ كما هو الحال مثلا فى العلم ـ وإنما رائده الحدس والعيان المباشر ، وشىء من السذاجة أو ما يسميه الجرجانى بـه الإحساس الروحانى » .

ولكن هل الذوق عملية ذاتية بحت ، أم له مرجع يرجع إليه ؟ يقول مندور موضحا : « إن الذوق ليس معناه ذلك الشىء العام المبهم التحكمى ، بل هو ملكة ، إن يكن مردّها ككل شىء فى نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتصقل بالمران »[٧٣] . فلا بد إذن للذوق من شروط حتى يصبح أداة صالحة للنقد ؛ إذ هو ليس ذوقا فطريا غير معلّل ، وإنما هو « ذوق أدبى » ، حيث يلتمس الناقد لاستحسانه واستهجانه عللا وأسبابا ، فيقيده بجملة من الشروط تنحو فى مجموعها إلى أن يكون الذوق المستخدم « ذوقا مدّربا ، وأن نأخذه بالمناقشة والتعليل »[٧٤] . وعليه فلا ينبغى أن يظل النقد الذوقى « إحساسا خالصا » ، بل عليه أن يتخطى هذه المرحلة ليصبح « معرفة »[٧٥] .

وهكذا فإن دراسة الأدب ونقده عند مندور تعتمد الذوق والمعرفة معا . ومن هنا تتجلّ العلاقة العضوية بين الذوق الأدبى والمعرفة اللغوية ؛ فالناقد الحق هو الذى « يحس اللغة »[٧٦] ، ويدرك المفارقات الدقيقة التى يحويها كل معنى من المعانى بحسب تنوّع الصياغات اللغوية ؛ ففى الألفاظ « قيمة ذاتية إيجابية من حيث ما يوحى به جرس حروفها من إحساس يعزّز المعنى المعبّر عنه »[٧٧] . وللغات وسائل كثيرة تحتال بها على تلوين أفكارنا ذلك التلوين الذى لا تحمله ، ولا يمكن أن تحمله ، مفردات اللغة ، وإنما تلحقه بها بفضل التنغيم فى الكلام ، وبحيل بلاغية فى الكتابة »[٧٨] ؛ فمن اللازم أن يستغل الناقد هذه الحقائق اللغوية ليوضح على أساسها « ما يهتدى إليه الشعراء والكتاب بغرائزهم الصادقة عندما يؤثرون لفظاً على لفظ ، وفقا للمعنى الذى يريدون العبارة عنه »[٧٨] .

هكذا يلتقى الذوق الأدبى بالمنهج اللغوى الفيلولوجى ؛ فمن العبث فى رأى مندور « أن ندعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجّردوا من كل ذوق شخصى » ، وذلك لأنه ليس فى الأدب قواعد عامة نستطيع أن نطبقها آليا .. وإنما هناك ذوق هو أساس كل نقد أدبى وهناك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة نحاول أن نعزّز بها أذواقنا ونعلّلها كلما وجدنا إلى ذلك سبيلا »[٧٩] . ونستخلص من

كل ما سبق إقرار مندور بالنزعة التأثرية L'impressionisme في المنهج النقدي ؛ فهو يؤكد ـ نقلا عن أستاذه « لانسون » ـ أن العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلّل في خبث إلى أعمالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة »[80] . ولذا فالتأثرية هي « المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها »[80] .

وننتقل الآن ـ بعد أن وضحنا الأسس التي يقوم عليها المنهج النقدي عند مندور ـ إلى بعض الجوانب التطبيقية من هذا المنهج النقدي .

الجانب التطبيقي من نقد مندور : نقد الشعر .

تناول مندور في نقده القصة[81] والمسرحية[82] والشعر[83] . وقد رأينا أن نقتصر هنا على نقد الشعر ، متخذين إياه نموذجا للنقد التطبيقي عند مندور . ويعد ناقدنا من الدراسين القلائل الذين اعتنوا بنقد الشعر وتحليله[84] . وهو في تناوله للشعر ينطلق من عنصري الأدب الأساسيين ، المكونين لحقيقته وطبيعته ، وهما التجربة الإنسانية والصياغة الفنية .

أ. علاقة الشعر بالحياة : الشعر « المهموس ».

لا يكون الشعر شعرا عند مندور إلا إذا استمدّ مادته من الحياة . ولهذا كان الشعر لا يهزّ النفس إلا عندما يلتحم بالحياة . ووعي مندور بربط الشعر بالحياة الإنسانية دفعه إلى الدعوة إلى « الهمس » في الأدب بعامة والشعر بخاصة . ومفهوم الهمس من المفاهيم التي أطال مندور النظر فيها حتى أضحى المفهوم الأساسي للشعر عنده . وقد اقتبس هذه الكلمة من العبارة الفرنسية « á mé-voix » . ويعترف مندور بأن معنى الهمس ليس واضحا في ذهنه تمام الوضوح ؛ « لأنه في الحق إحساس أكثر منه معنى »[85] ، وأن كل ما يقدر عليه هو أن « يوحي » للقارىء بهذا الإحساس الذي يقترن بالصدق والقلب . وأهم ما يميز الشعر المهموس عن غيره إنسانيّته وعمقه وبساطته في آن واحد . ومن الخطأ الفادح حسبان الهمس في الشعر ضعفا ؛ « فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحسّ صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة »[86] . وهو ليس ارتجالا « فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صنعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة ، واستخدام عناصر تلك اللغة في تحريك النفوس وشفائها مما تجد »[86] . ولا يقتصر الشعر المهموس على المشاعر الشخصية ، بل هو إنساني رحب ؛ « فالأديب الإنساني يحدّثك عن أي شيء فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب »[86] .

هذه المعاني الإنسانية لم يظفر بها مندور إلا في الشعر المهجري الذي عدّه الشعر المهموس بحق . فكيف تميزت طريقة مندور في درس هذا الشعر وتحليله ؟

يتلقى مندور القصائد بقلبه ووجدانه قبل أن يشرع في تحليلها وبيان خصائص جمالها . يقول مثلا معلقا على مقطع من « أخي » لنعيمة « أنصت إلى كل هذه الكلمات . أنصت إليها واستشعر جلالها ؛ استشعره بقلبك ، ثم تصوّر الصورة وما فيها من جمال التصوّف ورهبة الدّين ونبل الخشوع الصامت الدّامي »[87] . ويبلغ التجاوب بمندور أقصاه فتمتزج نفس مندور بمعاني القصيد لتؤلف كلا واحداً . « هذه المقطوعة الأخيرة التي بلغت غاية الألم ، ولكني لست أدري هل توحي إلى القارىء به بما توحي إليّ من ألم أم لا ؟ إني أحسّ فيها إثارة لعمقي ، وتحريكا لمعاني العزّة في نفسي . . . في هذه النغمات ما يلهب وطنيّتي بل إنسانيتي »[88] . هكذا يتذوّق مندور الشعر ويحس في داخله بجماله وروعته . وهو لا يبحث إلا عن أمر واحد يشبع إحساسه الباطني ، ألا وهو « الصدى الإنساني » . ذلك بأن حقيقة الشعر عنده ليست في أن نهذي بفحولة العبارة وجدّة المعاني وإشراق الديباجة ، وإنما في بساطة التصوير ، والقرب من الحياة ، وفي العبارات الساذجة ولكن كم لها في النفس من أثر[89] ؛ ففي اختيار نعيمة لكلمة « أخي » ما يشعرك أنك شريكه في الإنسانية ، وأنك قريب منه وهو قريب منك[90] » .

وبعد فإن الشعر المهجري هو الشعر المهموس الإنساني الذي نهتز لنغماته ولمعانيه الإنسانية التي تمسنا جميعا . وبفضل هذا الربط بين الشعر والحياة تمكن مندور من تأكيد التوازن المفقود بين الذات الشاعرة وموضوعها ، « فحدّ بذلك من فعالية الذات ، وواجه ما انزلقت إليه من « طرطشة » عاطفية تجلت في منوعة الانفعالات وما صاحبها من ضعف ويأس وتحيب »[91] .

الشعر صياغة فنية .

الشعر ليس معاني فحسب ، وإنما هو صنعة . يقول مندور « وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية . . أنا أعرف التثقيف وإبداع الصناعة ونقد ما يكتب والجهد وطول المران »[92] . والصنعة هي سيطرة الشاعر على تجاربه وتمكنه من وسائله التعبيرية . وعلى هذا الأساس ركز مندور اهتمامه على الصياغة إلى درجة التطرف أحيانا ؛ فالقصيدة إنما هي علاقات لغوية تصوغ تجربة متميّزة . وتتم هذه الصياغة بتشكيل معطيات الحس تشكيلا جديدا ؛ لأن الشعر ينطوي على خاصية حسية . ولا يعني ذلك أنه من قبيل النسخ الآلي للمدركات ، وإنما يقوم الشعر على الربط الجديد بين عوالم الحس المختلفة ، فتتلاقى هذه العوالم في النفس . وهذا معنى الخلق الفني[93] . إن هذه الخاصية الحسية من صميم الخلق الأدبي ، وهي التي تصل الفن دائما بالملموس والعيني ؛ أما الفكر المجرّد فهو نقيض الشعر . وفي هذا تكمن نقطة الضعف في شعر علي محمود طه وشعر العقاد ؛ لأن كل شعر يصدر عن الفكر المجرد « يجيء باردا ميتا . وإذا أراد الشاعر أن يفكر فليفكر بأسلوب الشعر وصوره وإيقاعه . والصورة الشعرية عند مندور ليست وسيلة للزينة ؛ « لأن الموقف الشعري لا ينفصل عن صياغته . والصورة هي أمر الخلق الشعري في صميم حقيقته »[94] . ومن ثمة تكتسب اللغة أهميتها البالغة في التعبير عن

المعنى وتجسيم الصور على حسب مستويات ثلاثة : مستوى الدلالة ، ومستوى التركيب النحوى ، والمستوى الصوتى . وعلى أساس هذه المستويات حلل مندور الشعر ودرسه . ولقد خص المستوى الصوتى بأوفر حظ ، لأهمية الموسيقى فى الشعر .

المستوى الدلالى يتضح فى أهمية المجاز وثراء الدلالة وتعدد الإيحاء[٩٥] . أما المستوى التركيبى النحوى فيتجلى فيما يسميه مندور بـ « كسر البناء Rupture de syntaxe » ، وهو الخروج عن النسق العادى للغة ، إذ الأسلوب ليس هندسة وتخطيطا واتساقا ، بل تكسير للاتساق والنظام . وكسر البناء مظهر من مظاهر سعى الشاعر لصياغة موقفه الخاص .

ويتجلى المستوى الثالث من الصياغة الشعرية فى الإيقاع الشعرى من وزن وتقفية وتنسيق داخلى بين المقاطع فى الأبيات[٩٦] . ويقيم مندور بين الوزن والموضوع علاقة ، إذ الوزن ليس مجرد قالب تصبّ فيه التجربة . وكل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص . وهذا سر إخفاق على محمود طه ، إذ لاحظ مندور تنافراً بين موضوعه عن صعود النفس إلى مستقرها الأول ، حيث عالم الخير والحق والجمال ، ووزن المتقارب ، « فمتى كان المتقارب من الغنى والجلال والفخامة بل طول النفس ، بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية »[٩٧] . وكذلك الأمر عند العقاد ، الذى اختار « الرمل » لطرق موضوع يشبه الملحمة ويحكى عن الشيطان وسقوطه[٩٧] . وبهذا المعنى يصبح لعنصر الموسيقى وزن عظيم . وإذا كان الكتاب يتمايزون بطرق صياغتهم فإنّ « أدقّ ما يكون ذلك التمايز فى موسيقى كل منهم . والذى لاشك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية ، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصيل العميق هو من تحسّ بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها »[٩٨] . وهكذا تصبح القصيدة فى النهاية وحدة موسيقية نفسية : نفس مرسل ، وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهّد لخاتمتها . وفى هذا ما يشبع النفس[٩٩] . وتتجلى الوحدة الموسيقية النفسية من خلال « الكم » و« الإيقاع »[١٠٠] .

وهكذا يتضح كيف أن المنهج اللغوى الذوقى قاد مندور إلى أن يتعامل مع القصيدة من حيث هى علاقات لغوية ذات تركيب متميز . ومن البيّن أن استيعاب مندور لحقائق علم اللغة الحديث ، بالإضافة إلى تجاربه المعملية ـ الصوتية التى قام بها فى باريس ، كل ذلك ساعده ومكنه من تحقيق هذه المنهجية فى دراسة الشعر العربى .

خاتمة :

لقد كان محمد مندور من النقاد العرب القلائل ، الذين اعتنوا اعتناء شديدا بتنظير النقد الأدبى . فعندما رجع مندور من فرنسا وجد النقد قد استكان إلى المجاملات الشخصية والمديح والروح العدوانية فكانت صيحة مندور ، وأتى بـ « ميزانه الجديد » ليقوم الأعمال الأدبية تقويما جديدا . وكان هذا الميزان يستمد أصوله من المدرسة الفرنسية ، وما خلفته فى نفسه قراءاته للآداب اليونانية واللاتينية والفرنسية خلال سنوات الدراسة التسع فى باريس . وهكذا أخذ يبشر بالقيم الجمالية ـ اللغوية فى الأدب بعامة والشعر بخاصة .

والناقد الذى يبحث عن القيم الجمالية لابد أن يكون فى رأى مندور ناقدا تأثريا ، يعتمد فى نقده على الذوق وعلى الانطباعات التى تخلفها الأعمال الأدبية على صفحات روحه . وفى ضوء هذا المذهب التأثرى قرأ مندور التراث النقدى ، ففضل من النقاد العرب القدامى من استخدم الذوق المعلل المستنير . وعن هذا المذهب أيضا درس عددا من الشعراء والأدباء ، ففضل ما سماه الشعر المهموس عند المهجريين على الشعر الخطابى التقليدى . وبهذا تتضح أبرز صفة فى مندور : وضوح النزعة الإنسانية المتمثلة فى الإيمان بالخير والعدل والجمال ، وبكل الفضائل الإنسانية .

وقد واجه مندور معضلة المنهج النقدى ، فأكد أن للنقد الأدبى منهجه الخاص به ، النابع من طبيعته الذاتية . فلما كان الأدب أساسا فنّا لغويا فمنهجه هو المنهج اللغوى ، إذ اللغة فى الأدب خلق فنى وليست مجرد وعاء يحمل أفكارا . وقد مكنه هذا من الاهتمام بشأن الصياغة والأسلوب ، فكان فى رأينا من النقاد العرب الأوائل الذين سعوا إلى تأصيل الدراسة الأسلوبية للنص الأدبى . وتبقى محاولته ـ على محدوديتها بالمقارنة بما بلغه علم الأسلوبية فى وقتنا الحاضر ـ رائدة .

على أن عيب مندور أنه غالى أحيانا فى نظرته الجمالية ، حتى غرق فى مثالية متطرفة ، فقطع الفن عن أواصره التاريخية الاجتماعية ، وجعله خالصا ، وغفل عن الحقيقة التاريخية والسياق الاجتماعى لتلك الأصول الجمالية .

□□□

الهوامش :

(١) هذا المقال تلخيص مركز مع تصرف يقتضيه المقام للقسم الأوّل من بحث جامعي كنّا أعددناه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية تحت إشراف الأستاذ توفيق بكّار .

(٢) ولد محمد مندور في قرية من قرى مصر بكفر مندور سنة ١٩٠٧ . تعلم في الكتاب ، وفي الخامسة من عمره دخل المدرسة الابتدائية . وفي سنة ١٩٢١ التحق بالثانوية فحصل على الباكالوريا سنة ١٩٢٥ ثم دخل الجامعة المصرية ، ودرس الأدب والحقوق ، وكان من أبرز أساتذته طه حسين . ونال الإجازة في الآداب سنة ١٩٢٩ ، وفي الحقوق سنة ١٩٣٠ ، ثم أوفده طه حسين في بعثة إلى فرنسا ، فبقي هناك مدة طويلة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، ثم عاد إلى مصر ونتيجة لبعض العراقيل استقال من الجامعة ، وعمل في المجال الثقافي ، وألف جملة من الكتب . ثم بدءاً من سنة ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ انغمس مندور في الحياة السياسية والحزبية ، ودخل السجن مع الكتاب والمثقفين الديمقراطيين . وإثر ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يعود إلى الساحة الثقافية ويتفرغ للتدريس والتأليف ، ويتولى مناصب ثقافية مهمة ، إلى أن فارق الحياة مساء ١٩ مايو سنة ١٩٦٥ .

حول حياته وتكوينه الثقافي يمكن الرجوع إلى :

أولا : شيخ النقاد يتحدث ، وهو حديث أجراه فؤاد دوّاره مع محمد مندور ، ونشره في مجلة « المجلة » في جزأين :

(أ) المجلة ، السنة الثامنة عشرة عدد ٩٦ ، ديسمبر ١٩٦٤ ص ٤٤ - ٥٢ .

(ب) المجلة ، السنة التاسعة عشرة ، عدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥ ص ٥٨ - ٧١ .

ثانيا : لويس عوض : الثورة والأدب في مصر ١٩٧١ . وقد خصص عوض فصلين عن مندور هما :

(أ) وداعاً ، ص ٨ - ٢١ .

(ب) الإصلاحي الكبير ص ٢٢ - ٣٥ .

ثالثا : رجاء النقاش : أدباء معاصرون - كتاب الهلال ، عدد ٢٤١ فبراير ١٩٧١ عن مندور فصل « محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية » ص ٩٩ - ١٣٤ .

رابعا : هنري رياض : محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي - دار الثقافة ، بيروت ، ومكتبة النهضة السودانية ، الخرطوم ط ٢ (١٩٦٧) ص ٧ - ١٦ .

(٣) بلغت آثار مندور النقدية والأدبية حوالى عشرين كتابا ، بقطع النظر عن بقية مؤلفاته من مترجمات وغيرها .

(٤) انظر: محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون - مكتبة نهضة مصر (د . ت) فصل : المنهج الإيديولوجي في النقد ص ٢٢٨ - ٢٣٨ . وقد درسنا هاتين المرحلتين في رسالتنا المشار إليها أعلاه ، وهي بعنوان « تطور النظرية النقدية عند محمد مندور » ، مرقونة .

(٥) انظر محمد مندور في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ الإهداء .

(٦) غالي شكري : ثورة الفكر في أدبنا الحديث مصر ١٩٦٥ ، الفصل الخاص بمندور تحت عنوان : ثورة مندور في نقدنا الحديث ، ص ٢٥٨ .

(٧) انظر:في الميزان الجديد ، فصل « أوزان الشعر العربي » ، ص ٢٣٨ .

(٨) المجلة عدد ٩٦ ص ٤٨ - ٤٩ .

(٩) لانسون (جوستاف) ١٨٥٧ - ١٩٣٤ أستاذ وناقد من كبار النقاد الجامعيين الفرنسيين . تخرج من دار المعلمين العليا بفرنسا ، وبعد حصوله على الدكتوراه سنة ١٨٨٨ أصبح أستاذا بالسوربون وبدار المعلمين العليا ، التي تولى عمادتها فيما بعد إلى سنة ١٩٢٧ . ألف كثيرا من الكتب ، واشتهر بمؤلفه الضخم عن تاريخ الآداب الفرنسية منذ نشأتها إلى القرن العشرين ، إلى جانب بحوث منفردة عن طائفة من أشهر كتاب فرنسا .

(١٠) يتجلى هذا الأثر في كتاب طه حسين « في الأدب الجاهلي » . انظر المقدمة ص ٧ - ٥٩ من طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .

(١١) صدر هذا الكتاب سنة ١٩٤٤ . انظر المقدمة التحليلية بقلم ملك عبد العزيز (زوجة مندور) .

(١٢) في الميزان الجديد ص ٤ .

(١٣) المرجع نفسه ص ٥ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٢ .

(١٥) المرجع نفسه ص ٩ .

(١٦) النقد المنهجي عند العرب - دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت) ، ص ١٢٥ .

(١٧) المرجع نفسه ص ٢٦٣ .

(١٨) المرجع نفسه فصل « مقاييس النقد » ، ص ٣٨٥ - ٣٨٨ .

(١٩) ما إن عاد مندور من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ حتى ترجم دراستين مهمتين لـ (لانسون) و(ميه) ، الأولى بعنوان « منهج البحث في تاريخ الآداب » De la méthode dans l'histoire littéraire ، والثانية بعنوان « علم اللسان » نشرهما أولا في كتاب بعنوان « منهج البحث في اللغة والأدب » ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٦ ، ثم ألحقها في كتابه

« النقد المنهجى عند العرب » ، ص ٣٩٥ ـ ٤٦٥ .
(٢٠) فى الميزان الجديد ، ص ٢١ ، فصل « سوء التفاهم وفن الأسلوب » .
(٢١) نفسه ص ١٢٢ ، فصل « الأدب ومناهج النقد » .
(٢٢) نفسه ص ١٢٣ .
(٢٣) نفسه ص ١٢٤ .
(٢٤) نفسه ص ١٢٥ .
(٢٥) نفسه ص ١٢٦ .
(٢٦) نفسه ص ١٩٤ ، فصل « النظم عند الجرجانى » .
(٢٧) نفسه ص ١٨٥ .
(٢٨) نفسه ص ٦٣ ، فصل « زهرة العمر » .
(٢٩) نفسه ص ١١٨ ، فصل « الأدب عسر لا يسر » .
(٣٠) منهج البحث فى تاريخ الآداب : لانسون ، ملحق بالنقد المنهجى عند العرب ، ص ٤٠٢ .
(٣١) فى الميزان الجديد ، ص ١٦٢ ، فصل « الشعر والشعراء » .
(٣٢) نفس المرجع ص ١٢٥ فصل الأدب ومناهج النقد .
(٣٣) الأستاذ توفيق بكار ، محاضرات عن محمد مندور الناقد من خلال فى الميزان الجديد ، ألقاها بالجامعة التونسية (موسم ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣) .
(٣٤) النقد المنهجى عند العرب ، ص ٣٧٧ .
(٣٥) فى الميزان الجديد ، ص ١٧٢ ، فصل « المعرفة والنقد » .
(٣٦) يبدو من خلال « فى الميزان الجديد » أن الأستاذ خلف الله نشر مقالا بعنوان « الشعراء النقاد » فى مجلة الثقافة ، عدد ١٩١ ، فرد عليه مندور بمقال بالعنوان نفسه (فى الميزان ص ١٦٢ ـ ١٧١) ، ثم رد الأستاذ خلف الله على مناقشة مندور بمقال آخر بعنوان « بعض مناهج الدراسة الأدبية » ، لم يذكر مصدره . وقد رد مندور على هذا الرد بمقال عنوانه « المعرفة والنقد » (فى الميزان ص ١٧٢ ـ ١٨٠) .
(٣٧) طبع هذا الكتاب طبعة أولى سنة ١٩٤٧ بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ثم طبع طبعة ثانية معدلة فى سنة ١٩٧٠ . وقد اعتمدنا على الثانية فى الإحالات .
(٣٨) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ص ١٦ .
(٣٩) نفسه ص ٢٠ .
(٤٠) نفسه ص ٢١ .
(٤١) نفسه ص ٢٢ .
(٤٢) فى الميزان الجديد ، ص ١٨٢ ، فصل « نظرية عبد القاهر الجرجانى » .
(٤٣) نفسه ، ص ١٧٣ ، فصل « المعرفة والنقد » .
(٤٤) نفسه ص ١٧٤ .
(٤٥) نفسه ص ١٢١ ، فصل « فصل الأدب ومناهج النقد » .
(٤٦) من هذه المحاولات محاولة العقاد فى تفسيره التصغير عند المتنبى وأمين الخولى فى تحليله مركب النقص عند أبى العلاء .
(٤٧) فى الميزان الجديد ، ص ١٦٧ ، فصل « الشعراء النقاد » .
(٤٨) نفسه ص ١٦٥ .
(٤٩) نفسه ص ١٦٦ .
(٥٠) نفسه ص ١٦٢ .
(٥١) نفسه ص ١٣٩ ، فصل « أبو العلاء ورسالة الغفران » .
(٥٢) نفسه ص ١٨١ ، فصل « نظرية عبد القاهر » .
(٥٣) نفسه ص ١٦٢ .
(٥٤) نفسه ص ١٩١ .
(٥٥) نفسه ص ١٩٥ .
(٥٦) نفسه ص ١٨٠ ، فصل « المعرفة والنقد » .
(٥٧) نفسه ص ١٧٩ .
(٥٨) الدكتور جابر عصفور : محمد مندور والتراث النقدى ، الطليعة ، السنة الحادية عشرة ، عدد ٦٨ يونيو ١٩٧٥ (ص ١٦٨ ـ ١٧٣) .
(٥٩) ألقى هذا البحث فى الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، مايو ١٩٣١ .
(٦٠) نشر فى مقدمة كتاب « نقد النثر » ، مطبوعات الجامعة المصرية ١٩٣٣ .
(٦١) النقد المنهجى عند العرب ، ص ٥ .
(٦٢) نفسه ص ٣٣٣ .
(٦٣) نفسه ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤ .
(٦٤) فى الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
(٦٥) النقد المنهجى ، ص ٣٣٤ .
(٦٦) عبد القادر المهيرى : مساهمة فى التعريف بآراء عبد القاهر الجرجانى فى اللغة والبلاغة . حوليات الجامعة التونسية ، عدد ١١ سنة ١٩٣٤ ، ص ٨٨ .
(٦٧) فى الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
(٦٨) النقد المنهجى عند العرب ، ص ٣٣٥ .
(٦٩) فى الميزان الجديد ، ص ١٩٩ .
(٧٠) نفسه ، ص ١٨٧ .
(٧١) النقد المنهجى ص ٣٣٩ .
(٧٢) فى الميزان الجديد ، ص ١٨٢ .
(٧٣) نفسه ص ١٦٣ .
(٧٤) نفسه ص ١٦٥ .
(٧٥) النقد المنهجى ، ص ١٧ .
(٧٦) فى الميزان الجديد ، ص ١٨٤ .
(٧٧) نفسه ص ١٨٨ .
(٧٨) نفسه ص ١٨٤ ـ ١٨٥ .
(٧٩) النقد المنهجى ، ص ١٤٨ .
(٨٠) فى الميزان الجديد ، ص ١٦٤ .
(٨١) تناول مندور بالنقد « نداء المجهول » لمحمود تيمور (فى الميزان ٣٩ ـ ٥٠) و « دعاء الكروان » لطه حسين (٥١ ـ ٥٨) و « زهرة العمر » لتوفيق الحكيم (٥٩ ـ ٦٨) .

(٨٢) اقتصر على دراسة مسرحية «بجماليون» للحكيم، (فى الميزان ١٣ - ٢٠).

(٨٣) عالج مندور مجموعة من القصائد من الشعر المهجرى، وهى «أخى» لنعيمة (فى الميزان ٦٩ - ٧٤) و«يا نفس» لنسيب عريضة (٧٥ - ٨٥) و«ترنيمة السرير» للشاعر نفسه (٩٢ - ٩٦)، ومن الشعر المصرى الحديث «أرواح وأشباح» لعلى محمود طه (٣٠ - ٣٨)، و«الكون الجميل» للعقاد (١٠٧ - ١٠٨) وغير ذلك.

(٨٤) من الفصول المهمة التى حللت نقد الشعر عند مندور نشير إلى بحث الدكتور جابر عصفور بعنوان «نقد الشعر عند محمد مندور»، نشر فى مجلة الكاتب، السنة السادسة عشرة، فى ثلاثة أعداد ١٨٦ (ص ٨ - ٢١)، و١٨٧ (٢٨ - ٣٧)، و١٨٨ (٨ - ٢٠). وقد اعتمدنا عليه ونرمز له بـ: «عصفور».

(٨٥) فى الميزان الجديد، ص ٩٠.

(٨٦) نفسه ص ٦٩.

(٨٧) نفسه ص ٧١.

(٨٨) نفسه ص ٧٤ - ٧٥.

(٨٩) نفسه ص ٧٢.

(٩٠) نفسه ص ٧٨.

(٩١) عصفور، عدد ١٨٦، ص ١٨.

(٩٢) فى الميزان الجديد، ص ١٧٠.

(٩٣) نفسه، ص ١٢٤.

(٩٤) عصفور، عدد ١٨٧، ص ٣٢، وفى الميزان الجديد، ص ١٢٦، فصل «الأدب ومناهج النقد».

(٩٥) عصفور، المرجع نفسه.

(٩٦) اعتنى مندور اعتناءا خاصا بدراسة موسيقى الشعر، إلى جانب بحوثه المعملية فى معمل الأصوات بباريس. ونشر مقالا بمجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية (العدد الأول سنة ١٩٤٣) بعنوان: «الشعر العربى غناؤه وإنشاده وأوزانه»، نشر مقالين عن أوزان الشعر العربى والأوروبى فى «فى الميزان الجديد» (ص ٢٢٧ - ٢٤١).

(٩٧) فى الميزان الجديد، ص ٣٤، فصل «أرواح وأشباح».

(٩٨) نفسه، ص ١٢٦، فصل «الأدب ومناهج النقد».

(٩٩) نفسه، ص ٧٠، فصل «الشعر المهموس».

(١٠٠) نفسه، ص ٢٣٨ - ٢٤٠.



« القراءة التذوقية النقدية »

من خلال « الفلسفة الوضعية »

عند زكى نجيب محمود

سامى منير عامر

●●● تعرفت أول ما تعرفت كتابات الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود فى مجال النقد فى عام ١٩٦٢ حينما أمدنى كتابه المعَرَّب عن (فنون الأدب) لتشارلتن بكثير من الملامح التى أفادتنى أيما إفادة فى مجال عملى مدرِّساً للغة العربية بالمدراس الثانوية ، وخاصة فى مادة النقد والبلاغة .

وظللت أتابع نتاجه فيما يصدره من كتب ودراسات نقدية ، حتى وقعت آخر الأمر على كتابه (قصة عقل) ، وفيه يضع ما أسماه (نظرية فى النقد) ، يقول عنها :

« لى فى نقد الأدب والفن موقف واضح مؤسس على مبادىء نظرية . ولعله بدأ معى غائما خافيا ، ثم أخذ على مر السنين يتبلور حتى أصبح محدَّد المعالم . . . . هو موقف يمكن القول عنه إنه جاء نتيجة طبيعية لميل معين فى تفطرتى ، ولاتجاه اتجهته ـ بناء على ذلك الميل الفطرى ـ فى حياتى الثقافية أخذاً وعطاء . وربما كان ذلك الميل هو نفسه الدافع الخفى الذى جذبنى جذبا ـ فى ميدان الفلسفة ـ إلى « التجريبية العلمية » (الوضعية المنطقية) .

وبهذا يكون موقفى من نقد الأدب والفن إحدى النتائج التى ترتبت على عقلانية مذهبى فى الفلسفة » [قصة عقل ص ١٥١] .

هذا ما يقوله الدكتور زكى نجيب عن نفسه فى مجال الإسهام النقدى . ولهذا خصصت هذا البحث لمحاولة الوقوف على الخيوط الدقيقة لهذه النظرية فى تشعيباتها المتناثرة خلال كتب الدكتور زكى النقدية ، موصولاً بخبرة الباحث المتواضعة ببعض ما صادفه خلال دراساته النقدية منْ ملامح ، رآها تلتئم فى ثنايا نظرية الدكتور زكى ، وتحدد شكلا ما لملامحها ، بحيث يكون فيها رؤية نقدية جديدة (لنقد النقد) تكشف إلى حدٍّ ما ما يمكن أن يكون قد أسهم به الدكتور زكى نجيب محمود فى هذا المجال .

« قراءة الشعر ، عملٌ فيه شىء من الخَلْق والإبداع ، فيه هضم لما تقرأ . فلم تقرأ شِعْرًا إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعرَ وتجارب ؟ إذْ القصيدة فى الشعر ـ تعبيرٌ عن تجربة مارسها الشاعر ، هى سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار ، تتولَّدُ فى ذهن الشاعر عن موقف بعينه ، ثم تودَعُ فى قوارير الألفاظ ، لتبقى أبد الدهر ، متعةً لمن شاء أن يفتح هذه القوارير ، ويستخرج ما استودعَتْه . فلكى تقرأ القصيدة من الشعر ، لابد لك أن تتناول هذه القوارير اللفظية ، واحدة بعد واحدة ، فتفرغها فى شعورك ، وتتمثل ما أفرغته فى دمائك »[1] .

هكذا يضع الدكتور زكى نجيب محمود ، فى نصه السابق ، ألفاظ القصيدة الشعرية موضعا يُفْهم منه أن تلكم الألفاظ ، ذات السِّياق الفنى الخاص ، إنما هى مفتاح الولوج إلى عالَم الشاعر السحْرىّ ، إنْ أُريدَ لقارىء مستبصر ، أن ينعم بمعايشة تجربة ما ، لشاعرٍ ما .

وهو فى الوقت نفسه لا يتراجع عن الاستمساك بما قرره فى نصه السابق ، فنراه يُلِحُّ ـ تطبيقيا ـ على ما أورده فى النص المذكور ، مُمسكاً بأهجى بيت قالته العرب عند الحطيئة ، لفظةً لفظة ، داخل السياق ، ألا وهو :

قومٌ إذا استنبح الأضيافُ كلبَهُمُ
قالوا لأُمِّهِمُ بُولِي على النَّارِ

قائلاً : « فنكاد كل لفظة فى هذا البيت تدل على الذم والهجاء ؛ فكلمة (إذا) تفيد الشرط المؤقَّت المعيَّن ، وتدل على أن الأضياف لا يعتادونهم إلاَّ فى الأوقات القليلة ، و« سين » الاستفعال فى (استنبح) تؤذن أن كلبهم ليس من عادته النباح ؛ وإنما يقع منه ذلك نادِراً لقلة الضيف ؛ و(الأضياف) جمع قلة ، يفيد عدداً أقل من العشرة ، إذ لا يقصد هؤلاء القوم إلا نَفَرٌ قليل ؛ وتعريف الشاعر (للأضياف) بأداة التعريف ، إشارة إلى أنهم أضياف معهودون ؛ إذ لا يقصد أولئك القوم كُلُّ ضيف لبخلهم ؛ واستنباح الأضياف للكلب ، فيه دلالة على أن الكلب لا ينبح إلاَّ بالاستنباح ، لهزاله وقلَّة قوته من الجوع والضعف . وقد أفرد الشاعر الكلب ، ولم يجعل لهم كلاباً كثيرة ، احتقاراً لهم ، وتقليلاً من شأنهم ، وإضافة الكلب إليهم [كلبهم][2] يزيدهم احتقاراً وزراية ، وفى كلمة (قالوا) دليل على أنهم قومٌ بغير خادم يقوم على شئونهم ، وأنهم يباشرون حوائجهم بأنفسهم . وجعل الشاعر القول يتجه منهم مباشرة لأمهم ، ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة فى إطفاء النار ، فأقام الأمَّ مقام الأمَةِ والخادمة فى قضاء الحوائج لهم ، وهم من الذِّلَّةِ والضَّعَة ، بحيث رضوا لأمهم هذا المقام . وأنطقهم الشاعر بلفظ (البَوْل) ، وهو ممجوج ؛ يدل على أنهم جفاة ، لا يألفون شيئاً من مكارم الأخلاق ، خصوصا وأن ذلك اللفظ موجَّهٌ إلى أمهم . وقوله « على النار » ، دليل على ضعف نارهم ، لقلة زادهم ، فحسبُك أن بوْلةً واحدة من امرأة عجوز تطفئها . واستخدم الشاعر حرف الجر (على) النار ، وفى ذلك إشارة إلى أن حرف الاستعلاء مقصود ، ليتخيَّلَ القارىء صورة بشعة منفرِّة ؛ صورة الأم وقد (استعْلَت) النارَ ، تصبُّ عليها بَوْلَها لا تبالى تستُّراً »[3] .

هكذا مضى زكى نجيب محمود لاستخراج ما استودع فى قوارير ألفاظ هذا البيت لفظة بعد لفظة ، من إيحاءاتٍ لمهانة هؤلاء القوم الأشِحَّاء ، متمثِّلاً ما أفرغته ألفاظ البيت خلال السِّياق فى نفسه ، متابعا ما يمكن أن يكون قد دار بنفس الشاعر (الحطيئة) أو جال بخاطره ـ ساعة قوله هاجيا هؤلاء القوم ـ بحيث بدا كأنه ـ أى الدكتور زكى ـ يمارس عين التجربة النفسية التى مارسها الشاعر ، أو يعيش حياة أقرب إلى نفس الحيلة التى عاشها الشاعر خلال صياغته لذلك البيت[4] .

وبرغم اعتراف الدكتور زكى محمود بأن الأصمعى قد لخَّص مواضع الذم فى هذا البيت بعبارة أوجز ـ برغم ذلك الاعتراف فإنك لو نظرت مقارنا بين ما أوجزه الأصمعى[5] ، وما استطرد إليه لفظة لفظة الدكتور زكى ، لتبين لك قدرة زكى نجيب « على أن يضع نفسه بخياله ـ كما يشير هو إلى ذلك فى نفس كتابه[6] ـ فى جِلْد الشاعر ، ليشعر مثل شعوره فهو أقرب إلى مشاركة الشاعر وجدانيًّا » ، أو بتعبير أكثر تفصيلا ، إن ما ذكره الأصمعى من ملامح بخلهم ، قد تجسم فى ضعف نارهم ، وإطفائها ببولة للعجوز ، وامتهانهم لأمهم .

أما زكى نجيب فقد استفاض نقده بانثيال المعانى وراء كل لفظة خلال سياقها ، حتى لتكاد أن تضرب واصلة إلى جذور البخل فى هؤلاء القوم ، التى صورها فى حركتهم وضمائرهم وحيواناتهم ، على نحو يجعلنا نحسُّ أن تَسقُّطَ الناقد (زكى نجيب) لما وراء كل لفظة من إيحاء هو أقرب إلى ما جاء من مواقف بين الشعراء القدامى حين يتقد بعضهم بعضا فى ألفاظه ، ومواقعها من سياق البيت ، وهو ما ذكره (زكى نجيب) نفسه فى كتاب آخر له يسمى (مع الشعراء) ، حين حُكِّمَت الخنساءُ فى شعر حسَّان بن ثابت إذ قال :

لنا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْن بالضُّحَى
وأسيافنا يقطرن من نجدة دَماً

« فقالت الخنساء تنقده ، وهى الخبيرة باللغة وسرها ، ضَعَّفْتَ افتخارك وأنزرته فى عدة مواضع .

ـ قال : كيف ؟

ـ قالت : قلت « لنا الجَفَنَات » ، والجفنات مادون العشر ، فقللت العدد ، ولو قلت « الجفان » لكان أكثر ؛ وقلت « الغر » والغرة هى البياض فى الجبهة ، ولو قلت « البيض » لكان أكثر اتساعا ؛ وقلت « يلمعن » ، واللمع شىء يأتى بعد الشىء ، ولو قلت « يشرقن » لكان أكثر ؛ لأنَّ الإشراق أدوم من اللمعان ؛ وقلت « بالضُّحَى » ، ولو قلت « بالعشية » لكان أبلغ فى المديح ؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقا ؛ وقلت « أسيافنا » ، والأسياف دون العشرة ، ولو قلت « سيوفنا » لكان أكثر ؛ وقلت « يقطرن » ، فدللت على قلة القتال ، ولو قلت « يجرين » لكان أكثر ، لانصباب الدم ؛ وقلت « دما » ، و« الدماء » أكثر من الدم »[7] .

ويُتْبِعُ النَاقِدُ (زكى نجيب) موقف الخنساء الناقدة لشعر حسَّان ، بما يكشف عن اقتفائه أثره ، ناقدا ألفاظ الشاعر بما تحمل من دلالات إيحائية فيقول :

« . . ومِنْ نقد الخنساء الشاعرة لحسان بن ثابت ، ترى كيف يغوص الشاعر فى جوف اللفظة . . . . إنه يستخدم اللفظة على نحو فريد . . . . إنه يريد من اللفظة أن توحى ، وأن تستثير عند السامع حلو ذكرياته أو مرها »[8] .

هكذا تسيطر مقدرة الشاعر ، ممتلكا ناصية تصريف ألفاظه الشعرية ، على بصيرة (زكى نجيب) الناقدة[9] ، على نحو يعمِّق إحساسنا بأن هذا المَلْمَحَ النقدى فى أسلوبه التذوقى للشِّعْر ، لم يَسْرِ إليه فقط خلال سياحاته قارئا مستبصرا لآراء العرب الأقدمين فى الشعر ، وإنما يَرْفِدُ نقده للشعر ، آراءُ كبار الشعراء ، زعماء

المدرسة الرومانسية الإنجليزية ، من أمثال « وردزورث » فى « الشعر وألفاظه » ، حيث ينبغى للشاعر الخالد أن يؤثر بشعره « فى النفس أثرا يبقى ما بقيت نشوته »(١٠) .

وهذه النشوة - التى تتركها ألفاظ الشعر فى نفس المنتشى (القارىء المتذوق) - يُعَرِّفُها أحدُ المحلِّلين للمصطلحات الأدبية قائلا :

..... « هى الإحساس بما هو متناغم ، محكَمٌ ، جميل ، والقدرة على الفهم والاستمتاع فى مجال النقد ، لوضع أساسٍ به تتم الموافقة على العمل الفنى أو رفضه »(١١) .

فالتناغم المحكم الذى يترك فى نفس المنتشى أثرا يبقى ، مصدره ما فى ألفاظ الشاعر « من خصائص عجيبة ، تتمثل فى قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارىء [المنتشى] فتخرج ما دُسَّ فيها من عناصر الفكر والشعور »(١٢) .

وأبرز خاصية عجيبة تجعل من ألفاظ الشعر معينا لا ينضب من الفكر والشعور فى رأى الدكتور زكى نجيب هى « أن يرتب الشاعر ألفاظه ترتيبا ، يحدث رنيناً خاصًّا يكون جزءًا من أداة التعبير . . . فصوت اللفظ جزءٌ من معناه »(١٣) .

هذه الخاصية العجيبة المتمثلة فى إحْداث أصوات الألفاظ الشعرية - وفق توجيه الشاعر لها مُسَيْطِراً عليها - رنيناً خاصًّا فى نفس القارىء المتذوِّق ، لا يفتأ الدكتور زكى نجيب يضرب على أوتارها ، كى يبيِّن لنا مراحلَ تشكيل الشاعر نفوسنا - عند قراءة شعره - تشكيلاً فنيًّا خاصًّا ، لإعْدادِها لأن تتقبَّل تجربته تذوُّقيًّا ، من خلال ما أشار إليه أحد نُقَّاد العرب القُدامى ، من أن « الكلام أصْواتٌ ، مَحَلُّها من الأسماع مَحَلُّ النواظر من الأبصار »(١٤) ، « فالشاعر يحاول أن يحاكى صوتَ الفعل الذى يصوِّره ، فى صوت الألفاظ التى ينظمها ، فقد يُكثِرُ مَثَلاً من حروف « الضاد » و« الطاء » . . . ليُدلَّ على الضرب والطعن ، وقد يكثر من حروف « السين » و« الصاد » ليُدلَّ على صليل السيوف ، أو من حروف « الرَّاء » ليُدلَّ على الخرير ، وهكذا . . . . »(١٥) .

ويقول الدكتور زكى نجيب فى موضع آخر حَوْلَ الظاهرة نفسها : « فأول ما نطالب به الشاعر العربى ، هو أن يُظْهِرَ لنا عبقرية اللغة العربية ، وأن يخرجَ إلى الآذان مكنون سِرِّها »(١٦) ؛ « ذلك أنَّ الأصواتَ فى الكلمات ، أو فى الكلام المتصل ، لا تحتفظ بخصائصها التى تُعرَفُ بها حين تكون أصْوَاتاً مستقِلَّة ، بل تكتسب خصائص جديدةً »(١٧) .

ولا بأسَ من إيرادِ مُحَاوَلَةٍ لصاحبِ هذا البحث ، لتطبيق ما أراده زكى نجيب ، على بضعة أبيات شعرية ، لشاعرٍ مِصْرِىٍّ معاصر ، هو « أحمد كمال عبد الحليم » حين يقول :

دَعْ سمائى فسمائى مُحرِقَةْ   دَعْ قنالى فمياهى مُغْرِقَةْ
واحذر الأرضَ   فأرضِى صاعِقَةْ
هذه أرْضِى أَنَا   وأبى ضَحَّى هُنَا
وأبى قال لنا   مزِّقُوا أعداءَنَا

فهذه الأشطر الشعرية ، تُعَبِّرُ عن انفعال رَجُلٍ مِصْرِىٍّ بأحداثِ معركة العُدوان الثلاثى (سنة ١٩٥٦) على مصر ، فثارت نفسُه على غاصبيه حريته ، وخاطبهم بتلك الألفاظ ، التى حملت بين طَيَّاتها كل معانى الثورة والحقد والكراهية لهؤلاء المحتلِّين ، الذين استباحُوا أرض الوطن ، فاجتاحوها ظُلْماً وعُدْوانا .

ولو أردنا استخراج مكنون لفظة « دَعْ » فى سياقها الشعرى ، الذى أراده أحمد كمال عبد الحليم ، لوجدنا أن معناها « اترك » ، ولكنَّ الشاعر فَضَّلَها على هذه الكلمة الثانية ، لأنها أدَقُّ فى تصوير حالة الشاعر الممتلئة بالغيظ والاشمئزاز ، ولا تنس أن حرف « العين » فى نهاية فعل الأمر « دعْ » ، وهو ساكن ، قد أفاد « نحوًا » جديدًا له ، غير ما يمكن أن يكون عليه مفرداً ، متوحِّداً بنفسه ، بعيداً عن هذا السياق « دعْ سمائى » .

إن هذه « العيْن » الساكنة فى نهاية الفعل ، مع ما يحيط بها من شحنات الموقف ، قد جعلت الافتراس (صوتيا) - فى « العين » الساكنة (عْ) - مُجَسَّماً ، وأضافت إلى هذا الاستعداد المفترس ، طابع الاشمئزاز من هذا الغاصب ؛ فإنَّ « العيْن » الساكِنة (عْ) وتكرارها بترديد لفظة (دعْ سمائى / دعْ قنالى) ؛ هذا الترداد (عْ / عْ) يعطى القارىء المستبصر إيحاءً بأنَّ هذا الرجل الوطنى يبدو مع استعداده مغتاظا مفترسا ، كأنه سيخرج من جوفه طعاما فاسدا ، طال ضيقه به ، حتى يشعر بالراحة الجسدية والنفسية .

هذا الذى عرضناه - متعلِّقاً بحرف العين فى وضْعِهِ الشِّعْرِىِّ مضبوطا بالسكون - يوضِّحُ ما يمكن أن يُشِيعَهُ صوتُ الحرف ، إذا وقع فى سياقٍ صوتى معيَّن (كما يقول ابن جنى فى الحاشية التى أوردتها رقم (١٧) ، فى حين أن حرف الكاف (كْ) لو قُيِّضَ للشاعر أن يختار كلمة (اتْرُكْ) ، بعيدٌ كُلَّ البُعْد عن إشعاع مثل تلك الإيحاءات ، التى أثرانا بها الشاعر ، من خلال حرف « العيْن » فى كلمة « دعْ » المتكررة .

ومِثْلُ هذا الاستعداد للافتراس (صوتيا) ، مع ما يحمِلُه هذا الوطنى المصرى من غَيْظٍ عظيمٍ لهؤلاء الغاصبين ، نراه - لو أتقنَّا القراءة الموحية(١٨) - مُجَسَّماً فى فعل الأمر « مَزِّقُوا » . ولعلك تلحظ وأنت تنطق هذه الكلمة « مَزِّقُوا » ، أن الإنسان بنطقها وهو يضغط على أسنانه الأمامية ، خاصةً حين وصوله إلى حرف الـ « ز اى » فى سياقه الصوتى الجديد - الذى وضَعَهُ فيه الشاعر . إنه (أى حرف الزاى) قد تحوَّل صوته من حرف ممدود رَخْو يخرج من بين الأسنان الأمامية فى تمطٍّ وتثاؤب « مع فتح الفكَّين إلى أعلى وإلى أسفل » ، إلى قوة تكشير مفترسةٍ ، فيها كثير من الاغتياظ . وهذا الذى عرضنا له - من تغيُّر صوت الأحرف وفقاً لما وضعها فيه الشاعر - هو ما يعرف فى علم الأصوات باسم « المحاكاة الصوتية Onomatopoeia »(١٩) .

وربما نكون قد توقفنا لدى ناقدنا زكى نجيب (صاحب الفلسفة الوضعية ، التى تقول « بأن الرؤية بالعينِ ، أو السمعَ بالأذن ، هما الملاذ الأخير فى إثبات الصدق لدعواك . . . وأن يكون صِدْقُ

الرأى مرهوناً بإمكان تطبيقه تطبيقاً عملياً »(٢٠) ؛ لأنه قد أَوْلاها عناية كبرى فى كتاباته النقدية ، ولأنها سِمَةٌ من سماتِ النقد العربى القديم (مُمَثَّلاً فى نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص) ، وكذلك النقد الجديد ، أو مايُعْرفُ بمدرسة النقد الجديد(٢١) (مُمَثَّلاً فى كنيث بيرك ، وسبنجارن) التى من أهم مميزاتها الاهتمام « بقراءة النص قراءة يصحبها الفهم الدقيق لدلالات الألفاظ »(٢٢) .

وهذان النوعان من النقد القديم والجديد ، يمثلان عملَهُما فى رَفْد أسلوب الدكتور زكى نجيب ناقدا ، كما تُنبئُنا به رحلتنا مع آثاره فى مجال النقد التذوُّقى .

ولم يكن سِرُّ إعجابِ زكى نجيب ناقدا ، بصوتِ الكلمة ، ببعيدٍ عن موسيقى الوزن ، وما تحدثه من آثارٍ رحبة فى نفس القارىء المتذوق ؛ وهو ما نقله عن « وردزورث » فى مقاله عن « الشعر وألفاظه » ، حيث يقول :

« فجرس الكلام المنظوم وموسيقاه ، وإدراك ما لقيه الشاعر فى نظمه من عُسْرٍ ، واللذة التى تقترن فى أذهاننا اقترانا أعمى بالكلام الموزون المقفّى ، لمجرد أنا قد استمتعنا بمثل تلك اللذة من قبل ، فى عبارةٍ تطابق هذه ، أو تماثِلُها وزْناً وقافية ، والإدراك الغامض الذى ما ينفكُّ يتجدد ، بلغةٍ شديدة الشبه بلغة الحياة الواقعة ، ولكنها مع ذلك تُبايِنُها أشدَّ التبَايُن ، لما ينظم ألفاظها من وزن - كُلُّ هذه تحدثُ فى نفس القارىء شعوراً مركَّباً بغبْطةٍ تتسلَّل إليه من حيث لا يَدرى »(٢٣) .

هذه الفقرة السابقة التى نقلها زكى نجيب عن « وردزورث » فيما يختص بأثر موسيقى الوزن الشعرى فى نفس القارىء المتذوِّق ، إنما تكشف لنا من سمات التذوق النقدى عنده أن « تنظيم الكلمات تنظيما موقَّعاً موزونا ، يجعلها ذات نسق خاص ، تنبض بحياة خاصة بها ، حياة تحكى لنا ، أو بالأحرى توحى لنا بأشياء يقْصُرُ الكلامُ عن التعبير عنها »(٢٤) .

فتأمُّل الألفاظ بَصَرِيًّا ، والاستمتاع بما وُضِعَت فيه من سياق منغوم صوتيا ، هما محور الإحساس بالجمال عند الدكتور زكى نجيب محمود ، صاحب الفلسفة الوضعية ، التى تقيم وزْناً للرؤية بالعَيْنِ ، والسمع بالأذن ، وتجريب صدقِ ذلك على النماذج الشعرية تطبيقيا ؛ لأنَّ - فى رأى زكى نجيب - « الحاسَّتَيْنِ اللَّتين لا تتعارضُ اللَّذَّةُ فيهما مع الجمال هما حاسَّتا السمع والبصر »(٢٥) ؛ أى أنَّ هاتين الحاسَّتَيْنِ تلعبان دوْراً كبيراً فى التذوُّق الجمالى ، لكُلِّ عَمَلٍ يشدهنا « تكوينُه » مُغْرِياً إيَّانا ، نحنُ المتذوِّقين - أنْ نَضَعَهُ موضِعَ التأمُّل « فالجميل جميلٌ لطريقة بنائه وتكوينه »(٢٦) .

ويزيد الدكتور زكى نجيب الأمر وضوحاً ، شارحاً فى مكانٍ آخر ما يقصده بطريقة البناء والتكوين حيث يقول : « فالذى بين يديه تشكيلة من كلمات (أو من أصوات أو من ألوان) رُكِّبت على نمط محدَّدٍ معينٍ ، أتاحَ لها أن تكون جاذبة للنظر ، خالبة للنفس ، فماذا فى طريقة التركيب ، قد أدَّى إلى قيمتها تلك ؟ ها هنا ينصَبُّ

البحثُ على جزئيات البناء الأدبى (أو الفنى) جزئية جزئية ، ثم النظر إلى العلاقات التى ربطت لفظاً بلفظ ، وصورة بصورة »(٢٧) .

والذى نلاحظه فى سياق هذه الفقرة السابقة ، أنَّ جمالَ الشىء - وهو المحور الذى يدور حوله التذُّوق فى بادىء رؤيتنا لهذا الشىء الجميل - مرتبط بنمط محدَّدٍ مُعَيَّنٍ ، ذى تركيب خاص ؛ هو شكْلٌ مُرَكَّبٌ تركيبا يبعثُ على اللذة الجمالية ، التى لا تبوح لك بسِرِّها إلَّا بعد كشفك عن جُزئيات هذا الشكل ، ناظِراً إلى مدى « فاعلية خيال الشاعر »(٢٨) فى إيجاد علاقات - فى القصيدة على سبيل المثال - بين اللفظة واللفظة ، والصورة والصورة ، مُنَسَّقاً بين هذا كُلِّه ، خلال إيقاع خاص ، كى تستوى فى النهاية خبرة جمالية ، يعاوِدُ كُلُّ فردٍ متذوِّق معايشتها ، فتتجدَّدُ الخبرة الجمالية(٢٩) بين القارىء والمقروء .

ويُطَبِّقُ الدكتور زكى نجيب ما عناه بالشكل المعينَّ - ذى الفاعلية الخيالية الخاصة المتجمحة ، فى إيجاد علاقات بين الألفاظ والصور - على « شعر ذى الرُّمَّة » قائلاً :

« فافتح ديوان ذى الرُّمة ، واقرأ أول قصيدة فيه ، تجد مشهدا بديعا ، هو مشهد حمار الوحش ، وقد عضته وحوش من غير أسرته ، فهو يجرى فى الصحراء ظالعاً ، وأمامه أُتُنٌ رمادية اللون ، وهو يصيح عليها فى يوم حار ، وما يزال يجرى فى إثْرها ، حتى تدنو الشمس من غروبها ، وعندئذ يقترب من الماء الذى يطلبه منذ أول النهار . لكِنْ هذا وهْمٌ من حواسِّه ؛ فالماء ما يزال بعيدا ، وما يزال هو يركض ركضا سريعا ينْشُدُ عينْ الماء ، حتى ظهرت أنوار الصباح . وعند ئذ يبلغ عينا تصطخب فيها الضفادع ، فيبحث لنفسه وللأُتُن عن مكان مطمئن ليهدأ فيرتوىَ ، لكِنَّه لا يكاد يفعل ، حتى يسمع صوتا خفيفا ، يقشعِرُّ لسمْعِه ، لأنه هو الصوت الذى يخشاه ، صوت الصائد يتعقبه ويتربَّص له إلخ . (ثم يتساءل الدكتور زكى ، موقظاً إياك من هذا الحلم الفنى ، ذى العلاقات الخاصة ، والشكل المحدَّدِ قائلا) :

- ألم تشعر ، وأنت تقرأ هذه الخلاصة المقتضبة لجزء واحد من القصيدة ، أنك كنت كالذى يحيا فى حلم ثم أيقظناه ؟ لقد كنت فى عالمٍ قائمٍ بذاته ، له روابطه التى تربط أرجاءه معا فى كون واحد فتجعل منه كيانا واحدا . . »(٣٠) .

لقد أشار علينا الدكتور زكى نجيب بتتبع جزئيات هذه الشريحة من شرائح الحياة ، مُمَثَّلةً فى شكل قصة حمار الوحش ، جزءاً جزءا ، وموقفا موقفا ؛ هادفا من وراء ذلك ، إلى إبراز ما وراء تركيب هذه الأجزاء من علاقات وروابط أفرزتها فاعلية خيال الشاعر (بنسج لفظة مع لفظة ، وصورة مع صورة) حتى أحدثت فى نفوسنا - بِبِنْيِة تكوينها ، وشكلها الشعرى الخاص - ما يشبه الحلم الفنى ذا العلاقات الخاصة ، إنه يعنى - أى الدكتور زكى - أن مصادر جمال هذه القصة ، هى إحساسُك أيها القارىء المتذوِّق بما « أوجَدَه ذو الرُّمة من شبكة العلاقات التى تتفاعل بها الأجزاء

بعضها مع بعض »(٣١) . مُضْفِياً على هذه المشاهد بفاعلية خياله ـ الذى هو أشبه بقوة الصَّهر ـ صفةً جديدة لم تكن لها قبل تلك العلاقات الفنية الخاصَّة ، التى أوجدها لها خيال الشاعر ـ فجعلت منها قصة حمار الوَحْش ، الذى تتقاذفه أقدار البَرِّية ، بعد أن كانت جملا متناثرة لمشاهد متباعدة ، لا وجه للتأمل فيها ؛ « فالحَجَر لا يستمد جماله بعد نحته من كونه حجرا ، وإلَّا لتساوى التمثال المنحوت فى قيمته الجمالية مع أى حجر آخر فى مثل حجمه ووزنه ، بل يستمدها من الصفة التى أضافها الفنَّان إليه ، وهى صفة لم تكن فى قطعة الحجر بادىء ذى بدء ، بل كانت فى نفس الفنان »(٣٢) .

إنَّ إدراك القارىء اليقظ المتذوق لكيفية استحداث الشاعر أو الفنَّان صفة جديدة ـ لم تكن للشىء ـ من خلال شبكة العلاقات التى تفاعلت بها الأجزاء ، والصور مع بعضها البعض ـ هذا الإدراك قد قادنا إلى سر إلحاح الدكتور زكى نجيب على ما أسهم به الإمام عبد القاهر الجرجانى فى تشكيل آرائه حول أسلوب التناول التذوقى النقدى ، خصوصا فى كتابه « المعقول واللا معقول فى تراثنا الفكرى »(٣٣) ، حيث أدار الحديث عن تذوق الألفاظ ، وكيف تشع علاقاتها المجازية إيحاءات بين زميلاتها ، لا تكون لها بمفردها ، وما يقتضى ذلك من ضرورة القراءة الثانية ، بعد القراءة الأولى (ذكر الدكتور زكى القراءة الثانية فى كتبه « فنون الأدب »(٣٤) ؛ « فى فلسفة النقد »(٣٥) ؛ « قشور ولُباب »(٣٦)) مما سبق لعبد القاهر أن حدده فى شكل نظرى تطبيقى فى كتابيه « دلائل الإعجاز » و« أسرار البلاغة » .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود : « وما ينفك الجرجانى معيدا ومؤكِّداً بأن مصدر الجمال الأزلى هو أن تنتظم الألفاظ على نظام المعانى الذى اقتضاه حكم العقل ومنطقه » . وينقل الدكتور زكى عن الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » قوله : « إن نظم الكلم لا يقتصر أمره على توالى الألفاظ فى النطق ، بل إن الألفاظ ليتبع بعضها بعضا على نحو يصون للفكرة وحدتها وكيانها ؛ إنه ليُقال عن الألفاظ إنها أوعية للمعانى ، فإذا كان أمرها كذلك ، وجب لا محالة أن تتبع المعانى فى مواقعها ؛ فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس ، وجب للفظ الدال عليه ، أن يكون مثله أولا فى النطق » . وهو ينقل عن عبد القاهر أيضا قوله : « لابد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجيده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل »(٣٧) .

ولعلنا لا نمل من تكرار الأبيات التى نسبت إلى جميل بن معمر :
ولَمَّا قضينا من مِنًى كُلَّ حاجَةٍ ....

وتحليل عبد القاهر لوقع لفظة « أطراف » الموضوعة بين « أخَذْنا » ، و« الأحاديث » (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ، وكيف بيَّن عبد القاهر أن الحديث المتداول بين رفقة الحجيج ـ بعد انتهاء الحج ومراسمه ـ أصبح كأنه ثوب متداول بين أيادٍ عدة . ولم يكن لهذا المفهوم الجديد الذى تفتق عنه ذهن عبد القاهر ناقدا ـ لم يكن له أن يظهر ـ له ولنا ـ لو لم توضع كلمة « أطراف » فى شكل علاقة جديدة ، أضفاها عليها الشاعر فى نظمها الجديد بين زميلاتها ، فسرت فيها حياة جديدة بين زميلاتها بفعل قوة صهر الشاعر لها .

وكذلك الأمر فى الاستعارة عند قول الشاعر : « سالت بأعناق المطىِّ » ؛ فوضع لفظة « سالت » ذلك الموضع ذا العلاقات الجديدة ؛ جعل من إيحائها(٣٨) شيئاً مخالفا لما نفهمه عنها « مفردة » كما سبق للإمام عبد القاهر أن شرحه فى كتابه « دلائل الإعجاز » .

ولا ينفكُّ الدكتور زكى نجيب ناقدا ، آخذا بتلابيب « تداخل اللفظة مع زميلاتها » بفعل قوة فاعلية صهر الشاعر لها ، كما جاء عند عبد القاهر ، حتى تتحول إلى « صورة فنية » ، مقدِّماً لنا مثلا لهذه الصورة ، موضِّحاً كيف تأتى فى العبارة الأدبية ، مُعِينةً على جلاء ما فى الحقيقة المراد ذكرها من مضمون فكرى ، وذلك فى مثل قوله تعالى : « مثلُ الذين حُمِّلُوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحملُ أسفاراً » .

يُعَلِّقُ الدكتور زكى على هذه الآية قائلا : « إن السامع ليستيقظ وعيُه عند ذكر الحقيقة النظرية الأولى ، فيوشك أن تأخذه الحيرة مما قد يبدو له فيها من تناقض ؛ فكيف لإنسان أن يحمل التوراة ولا يحملها فى وقت واحد ؟ فما هو إلا أن تسارع إلى ذهنه الصورة التى يمكن حسُّها من دنيا الخبرة اليومية المباشرة ، وهى صورة الحمار يحمل أسْفَارا ؛ فالحمارُ يحمل هذه الأسفار التى هى أوعية العلوم ، ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ، ولا يُفَرِّق بينها وبين سائر الأحمال التى ليست من العلْم فى شىء . ها هنا يرى رؤية العَيْن كيف يحمل الحمار الأسفار ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هى أثقال ، ولا يحملها من حيث هى معرفة ؛ وعندئذ يسطعُ ضوْءُ الوضوح على الحقيقة الأولى التى كانت مثار حيرة وتساؤل »(٣٩) .

إنَّ هذه الفقرة التى حلل فيها الدكتور زكى نجيب ـ على لسان عبد القاهر الجرجانى الآية « مثل الذين حُمِّلُوا التوراة . . . » ليستلفت نظرنا فيها ـ بشأن ما نحن بصدده من علاقات جديدة ، يضفيها « النظم على العبارة حتى تتحول ألفاظها المتداخلة إلى مجاز ، أى « صورة بلاغية » ـ أقول يستلفت نظرنا فيها جمل معينة : (السامع ليستيقظ وعيه) . . . (تأخذه الحيْرة) . . . (حَسُّهَا من دنيا الخبرة اليومية) . . . (ها هنا يرى رؤية العيْن ، كيف يحملُ الحمارُ الأسفار ولا يحملها) . . . (يحملها من حيث هى أثقال ، ولا يحملها من حيث هى معرفة) .

هذه الجمل التى حصرتها بين أقواس تقول لنا على لسان الدكتور زكى نجيب : « إن المتذوق حينما يتلاقى نظره النقدى مع هذه النماذج الفذة من صور الأسلوب المعجز ـ متوافرا لديه فى ذات الوقت حبُّ التأمل والاستطلاع ـ هذا المتذوق سيكون من الراجح أن ينمو فى نفسه إطار على درجة من الاتساع والمرونة ، يسمح له بإعطاء الفرصة للأعمال الفنية ذات الأساليب المختلفة أن تثْبتَ

جدارتها فى نظره ، وأن تجد لها مكانة معينة فى التراث الفنى ، كما يتوجب على هذا المتذوق أن يحياه »(٤٠) .

معنى هذا أن كثرة لقاءات القارىء المتذوّق متأمّلاً ـ فى حب ـ للنماذج الفنية (ولتكن قصيدة الشعر مثلا) من شأنها أن توسّع من أفق حاسته النقدية . فعامل الألفة(٤١) يؤدى إلى تنمية خبرة التذوق لتجربة الشاعر التى استقرت فى ألفاظ وصور وموسيقى شعرية ، صهرت بأكملها ، كى تكون مُعَدَّةً للقارىء المتذوق حين يتناولها مرة أخرى ، مُعيداً إياها فى نفسه ، محاولاً أن يعايشها بحالة شاعرية ، تكاد أن تكون أقرب إلى الحالة ذاتها التى صادفت الشاعر فى حياته .

فكتابة الشعر تجربة حية يخوضها الشاعر ، كما أن قراءة الشعر (حيث الوزن والبحر والقافية والاستعارة ، وتوافُق الألوان ، وتناغُم الأصوات . . . وكُلُّها مرادفات للصورة الفنية)(٤٢) ـ هذه القراءة بكل أنسجتها الداخلية السابقة تُعدُّ هى أيضا تجربة أخرى(٤٣) ، تعمل عملها فى أحاسيس القارىء المتذوق فى وقت واحد ، ويُريدُ لنا ـ بها ـ الدكتور زكى نجيب أن نتعلّم أصولها ، غير مبتعدين عن تعاليم رجالات تراثنا من روّاد التذوق للكلمة الشعرية فى سياقها ، أو نظمها ، وخصوصاً الإمام عبد القاهر الجرجانى ، الذى ينقل عنه الدكتور زكى فى هذا المقام قوله : « ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل ، عند إعادة النظر . . . وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ؛ فإنك تتبينّ من تفاصيل الصوت ـ بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ـ ما لم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق ، بأن تعيده على اللسان ، ما لم تعرفْه فى الذوْقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراء ، وسامعٍ سامع »(٤٤) .

ويمضى الدكتور زكى نجيب ، آخذاً عبارة عبد القاهر السابقة ، مفصلاً لها فى موضع آخر ، مذيبا لمضمونها خلال حديثه عن التذوق الفنى وتقنينه نقديا ، حيث يرى « أن التذوق الفنى يسير بخطوتين فى الخطوة الأولى : تكون لدى المتذوق قدرة على وصف العمل الفنى بألفاظ جمالية ؛ وفى الخطوة الثانية : يربط هذه الألفاظ الجمالية بجوانب محسوسة فى العمل المنقود . والفرق المنطقى بين الخطوتين هو أن الناقد الفنى فى الحالة الأولى يستخدم ألفاظاً تصدق على أشياء كثيرة فى وقتٍ واحد ، فليس هناك شىء واحد محدّد هو الذى لابد أن يوصف « بالاتزان » ـ مثلا ـ بحيث لا يجوز أن يوصف شىء غيره بهذه الصفة .

ولنفْرض أنّ الأشياء التى يمكن أن تنطبق عليها كلمة « اتزان » هى إما (أ) أو (ب) أو (جـ) أو (د) ـ كل واحدة من هذه الحالات لو وُجدت فى الصورة ، قيل عن هذه الصورة إن فيها « اتزانا » .

وأما فى الحالة الثانية ، فالناقد لا يكتفى بهذه اللفظة « العائمة » ثم يتركها لتعنى أى شىء من الأشياء المختلفة التى تعنيها (أ أو ب أو جـ أو د) ، بل يحدد معناها فى الموقف المعينّ الذى هو فيه ، فيقول إن فى هذه الصورة التى أمامى الآن « اتزانا » لأن فيها « ب » (افرض أن (ب) معناها تعادُل الكتل اللونية فى جانبى « الصورة ») . بعبارة أخرى ، موقف الناقد فى الخطوة الأولى التى يستخدم فيها لفظاً جمالياً هو موقف « مفتوح » ، أى أنه قابل لأن تدخل فيه أشياء كثيرة ؛ وأما موقفه فى الخطوة الثانية التى يشير فيها إلى شىء محسوس فى العمل المنقود ، فهو موقف « مقفل » ؛ لأن الأمر عندئذ يُختَم ، وينحسم بالإشارة إلى شىء واحد ، دون سائر الأشياء التى قد تعنيها اللفظة الجمالية فى الحالة الأولى »(٤٥) .

هذا التحليل السابق من جانب الدكتور زكى نجيب لمفهوم « القراءة التذوقية » ، وكيف ـ بعد القراءة الثانية ـ تتحول هذه « القراءة التذوقية » إلى « تذوقية نقدية » ـ هذا التحليل هو فى صميمه برهان على ما استقاه ناقدنا عن الإمام عبد القاهر ، فى النص الذى عرضته منذ قليل « المقصود بإعادة النظر . . . تدرك من تفصيل طعم الذوْق ، بأن تعيده على اللسان ، ما لم تعرفْه فى الذوقة الأولى »(٤٦) .

وهذا يعنى أن دكتور زكى نجيب يريدنا ـ ناقدين متذوقين ـ أن نكتشف فى أنفسنا المقدرة على أن نرى النص أليفا لنا ، بقدر ما نألف « ذاتنا » ؛ فهو « ذاتنا » ، و« ذاتنا » هو ، حتى يمكن أن نصل إلى درجة من درجات تحقيق القراءة المقترنة بالنقد والتفكير العميق .

وهذه الدرجة لا تعنى فقط إدراك فهم المضمون ، بل لابد من معرفة كيف نحلل تركيب العمل الأدبى وبناءه ، وكيف أسهم هذا التركيب فى صياغة المعنى ، أصواتا وألوانا ، وكيف يتداخل ذلك بأجمعه كى يشكّل إضافة جديدة ، يريد لها الشاعر أن تنساب إلى نفوسنا بعد « جهد القراءة الثانية » فى تروٍّ وعمق(٤٧) .

والواقع أن الدكتور زكى نجيب ـ من خلال استقراء آرائه فى معظم كتبه النقدية ـ لا يفتأ يشير إشارات قوية إلى القراءة الأولى ، والقراءة الثانية ، بل وربما القراءة الثالثة(٤٨) ، التى يجب على الناقد المتذوق ممارستها ، وكلها ـ عندنا ـ أثر بارز لفعل آراء عبد القاهر ـ المتذوق للنحو بلاغيا ـ فى الذات الناقدة للدكتور زكى نجيب ، الذى يعترف بأن جُهْد عبد القاهر الجرجانى قد فتح السبيل أمامه لتفهم كثير من أسرار ولوج عالم البناء الفنى لدى النقاد المعاصرين ، حيث يقول : « الحق أننى بهذه الوقفة مع الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » لا أقتصر على أننى وقفت وقفة عقلية مع أحد الأعلام السابقين ، بل أزيد على ذلك ، لأنى أستمد من هذا الرجل معياراً فى تقويم الفن ،أستطيع أن أنشره اليوم على العالمين(٤٩) : وهكذا تمكن الدكتور زكى نجيب محمود ناقداً من أن يستكشف ـ بما عرف عنه من مثابرة على الاستحصاد الثقافى الشامل(٥٠) ـ فى طريقة عبد القاهر عند تذوّق النص الشعرى ، شبهاً كبيرا وامتداداً بينها وبين أسلوب مدرسة النقد الجديد ، التى يُعِدُّ عبد القاهر ـ وَفْق رواية د. زكى نجيب ـ سابقا لها بنحو تسعة قرون(٥١) . هذا الشبه هو : « أن يكون الأثر الأدبى نفسه موضع

الاهتمام والدرس »(٥٢) . فالناقد يجب أن يتناول العمل الفني بما هو شيء في حد ذاته ، معالجا النص نفسه ، مستخرجا كوامنه ، مُعَرِّضا نفسه المتلوِّقة لقدرة مادة النص ، وازنا إياها ، مُمحِّصاً لها ؛ فعمل الناقد ينصب على الأدب لا الأديب ، وبضاعة الناقد مادة مقروءة سطرت له في كتاب ، يقرؤه ويفهمه ويحلله ويشرحه(٥٣) .

العمل الأدبي نظام لغوى ، يميزه جانبه الفني ؛ ولن يتمكن الناقد من إبراز هذا الجانب الفني إلا إذا كشف لنا ما يربط هذا النظام اللغوى من نظام دلالى ، يضيء العمل الأدبي ، ويفتح البابَ واسعا أمام القارىء ليلج منه إلى عوالمه المعنوية والرمزية والإشارية والجمالية(٥٤) .

ومن هذا المنطلق التحليلي للنظام اللغوى ، كشفا لكل ما يتصل بالعمل الأدبي المنقود من دلالات (وهو ما يتفق وشخصيته ناقدا وفيلسوفاوضعيا) ـ من هذا المنطلق يجد الدكتور زكى نجيب طريق الناقدين القدامى ، الذين ترسموا « عمل الفقهاء في تحليل النص القرآني تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الأحكام إما من ظاهر الآيات ، أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئاً كهذا في تحليل الشعر بيتا بيتا ، وكلمةً كلمة ، وإعرابا ، وتركيبا ، وبلاغة »(٥٥) .

وهذا الذى استنّه الفقهاء ومن بَعْدِهم النقادُ العرب القدامى ـ ورائدهم عبد القاهر الجرجاني ـ هو نهج « أنصار النقد الجديد »(٥٦) .

والمثل الأعلى لالتقاء النهج النقدى العربي القديم بالنهج الجديد عند الدكتور زكى نجيب هو « كنيث بيرك » ؛ إذ « هو يحلل القطعة الأدبية وكأنه كيماويٌّ يحلل في مختبره قطعة من الخشب أو الحجر . . . فالأمر عنده أمر تحليل صرف ، ينصبُّ على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة تردُ فيه إلى آخر لفظة ، ليرى ـ مثلا ـ كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب ، وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معينٍ بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي ـ حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه على وعى به »(٥٧) .

وبرغم ما يستأثر به لنفسه ناقدنا الدكتور زكى ، من جعله « كنيث بيرك » النموذجَ الأمثل في التقاء النهجينْ القديم والحديث من جهة سياقات الألفاظ خلال الأعمال الأدبية ودلالاتها ـ برغم استئثاره هذا ، فإن زعيم هذه المدرسة النقدية الجديدة ـ وَفْق إجماع راصدى حركة التطور النقدى المعاصرة ، ومنهم الدكتور زكى نجيب ـ هو « آى إيه ريشاردز » الذى يرى « أن الأثر الأدبي قائم بذاته ، وفيه ما يشبه الحياة العضوية ، ويتحتم تحليله تطبيقيا في حدود كلماته وكينونته المستقلة عن ملابسات تأليفه »(٥٨) .

فالمسألة ليست تحليل الألفاظ تحليلا وفق سياقاتها الدلالية فقط ، بل هي كذلك تحليل لفعل هذه السياقات في ضَمِّ أجزاء الأثر الأدبي ضما تسرى فيه ـ بفاعلية قوة الصَّهْر الخلّاقة لدى الشاعر ـ حياة عضوية حتى يستوى أمامنا كائنا حيا مستقلا عن ملابسات تأليفه .

والدكتور زكى نفسه يشير إلى ذلك إشارات قوية تتردد في الأصول التي أُدَلِّ بها في هذا المرجع أو ذاك ، هداية لسالكى سبيل التلذوق النقدى ، فنراه يقول : « إذا أراد إنسان أن « يعرف » ما يرى كان لابد للنافذة أن تظل مفتوحة أمامه فترة تتيح له أن يُوَجِّه الانتباه إلى هذا الجزء ، ثم إلى ذاك . بعبارة أخرى ، ما كان قد رآه من المنظر في لمحة واحدة ، يجب الآن أن يُفَكَّ إلى عناصره ، ثم يعاد ضم العناصر آخر الأمر في مشهد واحد ، فعندئذ يكون الرائى قد عرف المشهد بأجزائه ؛ بالعلاقات التى ربطت تلك الأجزاء بعضها ببعض »(٥٩) .

ولو حاولنا تحليل ما يعنيه قوله : « لمحة واحدة » ، لعرفنا أن المقصود هو « القراءة الأولى التلذوقية » . وأما قوله : « أن يُفَكَّ إلى عناصره » فهو « القراءة الثانية النقدية » . حتى إذا ما وصلنا إلى قوله : « يُعادُ ضَمُّ العناصر آخر الأمر في مشهد واحد . . . بالعلاقات التى تربط تلك الأجزاء » ، استطعنا إدراك أنه يعنى « استواء العمل الفني كائنا ذا وحدة عضوية » .

وأوضح عبارة يمكن أن نضيفها هنا ، تقريرا على لسان ناقدنا د. زكى في هذا المجال قوله : « أساس الجمال في كل شىء جميل ؛ هو نفسه الأساس الذى ينبنى عليه كل كائن حى ، ألا وهو أن يسرى بين الأجزاء رباط يضمها في وحدة »(٦٠) .

ولا بأس من إيراد مثل تطبيقى ، نحاول فيه القراءة الأولى (التلذوقية) ، ثم نثنى عليها بالقراءة الثانية (النقدية) ، ونحاول استقراء ما يضم العناصر في مشهد واحد (الوحدة العضوية) . ولتكن بعض أبيات من قصيدة (نشيد الثورة) لصالح جودت في ديوانه « ليالى الهرم » هى ميدان تطبيقنا لما يعنيه د. زكى نجيب محمود ، فيما نحن بصدده :

يقول صالح جودت :

١ ـ أيا شمعةً عند كوخى الحقير ... وراء المجاهلِ في قريتى
٢ ـ أذوبُ من النار نار الشقاءِ ... كما ذُبتِ بالليل يا شمعتى
٣ ـ وعشرون مليون نفس كنفس ... يلوبون مثلى من الحسرة
٤ ـ هو أهل بيتى هو والداى ... هو ولداى هو إخوتى
٥ ـ حظائرنا تجمع الآدميَّ ... بجنب السوائم في الغرفة
٦ ـ جلابيبنا كاحتباس الدماء ... يلونها العُدْم بالزرقة
٧ ـ وأقواتنا من عروق الثرى ... ومشربنا من فم الترعة

٨ـ نعبُّ من الطين والدود ماءً
يحيل الوجوه إلى الصفرة
٩ـ ولقمتنا لقمة الأشقياء
وقد لا نُمتَّع باللقمة
١٠ـ وفينا الذى ينبش الفضلات
يفتشُ عن كِسْرة الكِسْرة
١١ـ ولكننا معشر المؤمنين
نجلُّ الإله على النعمة
١٢ـ أيسألنى أحدٌ كيف ثُرْتُ
لقد ثرت من أجل حريتى

إن القراءة الأولى (التذوقية) لهذه الأبيات تترك فى نفس القارىء ذى الواعية الحساسة انطباعا بالأسى لحال هذا المتكلم المطحون ببؤس الحياة فى ريف مصر قبيل ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، حيث تمضى أيامه محترقا بنار شقائها الذى يتعاوره من كل جانب . لقد كان تعداد الشعب المصرى آنذاك عشرين مليونا ، أصولهم تمتد جذورها امتداداً فى أعماق ريف مصر ، آباء وأبناء وإخوة يعانون قذارة السُّكْنَى ، وأمراض الفقر ، وسوء التغذية ، والمياه الملوثة . إنها حياة مطعَمُها الشقاء بجميع صوره ، التى أودت بكرامة الإنسان ، فجعلته أشبه بالحيوان ، حتى أخذ يبحث ـ تحت وطأة العُسْر المقيم ـ عن بقايا الخبز فى القمامة .

وبرغم هذا الإذلال المقيم ، والحياة النكدة ، فإن احتمال العسر هو من شيم الصالحين الأتقياء ، الذين صبروا فأفاء الله عليهم الفرج ، حين انطلقت تلك الثورة المباركة ، لتعيد إليهم آدميتهم المسلوبة . هذا عن القراءة الأولى .

فإذا أعدت الصوت على نفسك مرة ثانية ـ كما يقول عبد القاهر ـ أى إذا ماأردت الترجيع الشِّعْرى بقصد القراءة ، التى تبرِّزُ تذوقك لِمَا أَلَمَّ بالفلاَّح المصرى من ضراوة الفقر المقيم ، المضروب من حوله قسْراً ـ إذا أردت هذه (القراءة الثانية) التى (تجمع الذوق مع النقد) ، فإنْ أول ما يصادفك لفظة « شمعة » موضوعة فى سياق لغوى لهى ، يوحى بأنها تحترق (ذوبانا) فى بطء شديد (وهذا أكثر إيلاما) ولا يحس بها أحدٌ لأنها « وراء المجاهل » .

ولقد أراد صالح جودت أن يتوافر لهذه الشمعة (التى تضىء للآخرين وتذوب احتراقا) كل عوامل الصمت الأسود ، الذى تآمر على إخماد ضوئها الواهى فجعلها تذوب « بالليل » الذى ضُرِب حول ريف مصر ـ أصل الشعب المصرى ـ ذى التعداد البالغ آنذاك عشرين مليوناً ، تجمعهم (ذوبة الحسرة) التى التقط لنا الشاعر ـ خلال نظامه اللغوى ـ أو سياقه اللغوى ـ عدة صور لها ، جعلها عنواناً ، وعلامات دامغة للفقر الناشب أظفاره فى أبناء ريف مصر . فهم يعيشون فى « حظائر » ثم إنه أضاف الحظائر إلى الضمير « نا » . ولك أن تتصور ، لِمَ جُعِلت الحظيرة ، وأى حال تكون عليها من الاتساخ وروث البهائم . وقد بلغ من احتقار شأن الإنسان أن يسوى بينه وبين السوائم فى غرفة واحدة ، هى الصورة المقيمة للأكواخ ذات المظهر الحقير لهؤلاء التعساء . وهى ليست أكواخا بالمعنى الدقيق ، إنها حظائر للحيوان .

ثم يمضى صالح جودت يلون لوحته ألوانا توحى بشدة فعل الفقر بهؤلاء الفلاحين ، حيث إن « جلابيبهم » ـ وهذه عادة الفلاَّح المصرى المزارع الأجير ـ المصنوعة من قماش الكتان الأزرق ، ليست زرقتها راجعة إلى لونها ، بل إنها ـ كما تخيلها جودت ـ قد اكتسبت زرقتها من جسد صاحبها ، الذى جفت منه دماء الحياة فتحوَّل لونُ جلبابه إلى ذلك اللون الذى ينم عن زرقة جسد لابسه ؛ فهو ميت كست الزرقة جسده وما اكتسى به من ثوب ، فتحوَّل بكل ما عليه وما فيه إلى صورة للفقر « المُدْم » قد فعل فيها الجوع فعلته .

و« أقواتنا » ، ولم يقل الشاعر قوتنا ، بل جمع الكلمة جمعا مقصودا به بيان تفاهة ما يقتاتون به ، وقلة قيمة ما يطعمونه غذائيا ، إذ هو من « عروق السريس » ، وهو نبات دائما ما تلوكه أشداق الفلاحين المصريين بطعمه بعد انتزاعه من الحقل ، ثم ينبطح الواحد منهم على بطنه ، مادًّا فمه ، ملامِساً به سطح ماءالترعة كى يرتوى « من فم الترعة » .

وفى هذا الموقف ـ حيث ينقع الفلاح غلته ـ ما فيه مِنْ إذْلال ، فضلا على مقارنة صورة الفلاح شاربا ماء الترعة بصورة الحيوان ، حينما يمد فمه إلى الموقع نفسه ليشرب . وماذا يشرب ؟ إنه لا يشرب ، بل « يعب » . وجودت يعطينا فى صوت الكلمة هذا الكم الهائل من الطمى ، والقاذورات ، وديدان الأمراض ، التى تدخل جوف هذا الفلاح دفعة واحدة ، خلال نهم هذا الظامىء المسكين .

وفى نهاية ما يعبُّه يدخل الماء (نعب من الطين والدود ماء) . والْحَظْ ترتيب هذه الكلمات فى السياق الذى أراده لها الشاعر ، كى توحى بجملة ما يشربه هذا الذى قد فُرِضَ عليه الشقاء . فالطين أولا ، ثم ما خالطه من ديدان الأمراض ، وأخيرا الماء الذى « يحيلُ الوجوه إلى الصُّفْرة » .

فهنا فى الوجه صفرة وشحوب ، وهناك فى الجسد وما يستره زرقة وعدم ، فلا تنتظرنْ من عوامل إملاق حياة هذا الأجير المزارع إلا أن تجعله ـ لَوْ تحصَّل على لقمة خبْز ـ لا يحس طعم الغذاء الذى يحرك به فمه ، ومنابع الشقاء مستمرة من حوله ، وداخل نفسه . فكيف تريد له أن يستمرىء مطعمه ، وهو المهدد بأن تنتزع منه حتى اللقمة المغموسة فى ذوب التعاسة ؟

وانظر إلى الحرف « قد » الذى وضعه الشاعر هنا ، ليوحى باحتمال(٦١) التهديد القائم فوق رقبة هذا الفلاَّح ، من قبل مالك أرضه ، أو من يسمى (بالإقطاعى) . إذ إن هذا المالك المتحجر القلب ، لعلى استعداد فى أية لحظة لاستلاب حتى لقمة الشقاء هذه من بين يدى هذا التعس الأجير ؛ فهو يملك الأرض الزراعية بمن عليها وما عليها .

ولعل بؤرة الفقر بأبشع تركيز لها ، تبدو جَلِيَّةً في صورة من « ينبش الفضلات يفتش عن كِسْرَةِ الكِسْرَةِ » . إنها صورة حيوان ضال جائع ، أقرب إلى الكلب أو غيره ؛ ذلك بأن (النبْش) لا يكون إلا بفعل الحيوان ؛ وهو نَبْشٌ بين الفضلات (بقايا القمامة) . ولعله (أي جودت) يعني ما تخلف من طعام إقطاعي الأرض . وهل يترك الإقطاعي وراءه شيئاً يمكن أن يَسُدَّ جُوعَ هذا الفلاح المسكين ، اللهم إلا كسرة الكسرة ، التي ينبش القمامة من أجلها ، حتى يمكنه اقتناصها بعد عسر ؟

وفي هذه الاستعارة « ينبش الفضلات » ، والكناية « يفتش عن كسرة الكسرة » يلوح مدى المعاناة . التي تحمل من التحصُّل على لقيمة خبز أمرا شديد العسر على هذا المطحون الذي أفاض عليه الإله صبرا ، وعظَّم إيمانه مستسلما لقضاء الله ، راضيا بمثل ما يسميه الشاعر « نجلُّ الله على النعمة » . واستخدام « جودت » لكلمة « النعمة » هنا استخدام يبعث على الإثارة في نفوس السامعين لهذه القصيدة ، فكيف تسمُّون ما عرضته عليكم من ألوان القهر الإنساني ، خارج نفس هذا الفلاح وداخله ، كيف تسمون ذلك « نعمة » ؟ إنها أقرب إلى أن تكون « نقمة » تتطلب التمرد[62] .

من هنا كان استنكار الشاعر ـ وهو أحد أبناء هؤلاء المستذلِّين فقراً ـ للتساؤل عن سبب قيام ثورة ٢٣ يوليو ؛ فهي ـ في منظوره ـ ثورة من أجل استعادة الإنسان ـ في مصر الريف ـ لآدميته ، بعد أن آل به الأمر إلى تلك الصورة الشائهة التي ذهبت بمعالم هذه الآدمية .

هذا عن قراءة الألفاظ ، لفظة لفظة داخل سياقات العلاقات التي أضفى بها الشاعر رؤية فنية جديدة ـ كما سبق أن نوهنا بذلك ـ على واقع فلاح مصر ، حين قامت ثورة ٢٣ يوليو .

والناقد المتذوق (أي من يقرأ قراءة ثانية ، هي قوام « النقد » في عرف زكي نجيب) لا يغيب عن وعيه ـ وهو على مشارف اللا وعي الفني ـ كثرة استخدام الشاعر للكلمات الممدودة الصوت (أيا / كوخي / وراء / مجاهل / تريني / أذوب / الشقاء / عشرون / أقواتنا / عروق . . . .) لتصوير رتابة الفقر المخيِّم على أنفس هؤلاء المطحونين . ولن يخفى عن فطنته أيضا حرف الرويّ المكسور في قافية الأبيات ، لما يوحي به من انكسار نفسي لدى الشاعر والقارىء على السواء .

غير أن الإطار الموسيقي الذي يصنعه الوزن (فعولن / فعولن / فعولن / فَعَلْ) هو أقرب إلى الخطوات العسكرية ، التي تنبىء عن نهضة ثورية ، تذكِّرنا ـ قراءً متذوِّقين ـ بقول الشابي :

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة
فلا بُدَّ أن يستجيب القدر

أو بقول الشاعر نفسه :

ألا أيها الظالم المستبِدُّ
حبيب الفناء عدوُّ الحياة

وكل ذلك ما هو إلا نتيجة خبرة طويلة ـ لابد من توافرها ـ بقراءة النماذج الشعرية قراءة تذوقية نقدية ، فيها الكثير من الخلق والإبداع ، وتصاعد الوعي الثقافي[63] لدى الناقد نفسه ، حتى يُلِمّ بما يسري داخل النص من عوامل الإبداع الفني التي تضم أجزاءه ، وتجعله يبدو « ككيان عضوي موحَّد »[64] .

ولو وقفنا عند « الكيان العضوي الموحد » لوجدنا أنفسنا مدفوعين تلقائيا ـ بما يوجبه سياق البحث ـ إلى التنقيب عما يقصده الدكتور زكي نجيب بالكيان العضوي الموحَّد .

إننا لو تفحصنا ما جاء بكتابه التطبيقي نقدا « مع الشعراء » ، واستقرأنا ما كتبه فيه عن « العقاد الشاعر » ، مُفْرِداً فصلا ممتداً (من ص ٥٢ حتى ص ٦٥) ـ لو تفحصنا ذلك الفصل لتبينَّ لنا أن « القراءة الثانية » ، التي يُقصد من ورائها تلمس سريان روح واحدة ، تجمع البناء اللفظي في القصيدة في كيان عضويّ موحدَ ، إنما هي « خبرة خبرها الشاعر . . . أو حالة معينة دعته إلى قول هذه القصيدة »[65] ، ونتجه به ـ في عرف الدكتور زكي الناقد صاحب الفلسفة الوضعية ـ وجهة فلسفية .

إنه يقول تحت عنوان :

« فلسفة العقاد من شعره » : .

« ولعلنا نزيد موقف العقّاد الفلسفي إيضاحا إذا ذكرنا أن وقفات الفلاسفة من الوجود صنفان : فوقْفَةٌ يرى بها صاحبها الوجود وكأنه روحٌ تفرَّعت عنها مادة تجسدت في الكائنات التي تراها من حولك ؛ ووقفة أخرى ، يرى بها صاحبها الوجود وكأنه مادة تفرعت عنها روح تتمثل في الموجودات « اللا مادية » التي نعرفها ، من عقل وحياة وغيرهما .

والعقاد ينتمي إلى الصنف الأول .

لكن هذا الصنف الأول يتشعب فروعا مختلفة باختلاف الصفة الجوهرية ، التي توصف بها الروح : أهي في جوهرها عقل ؟ أم هي إرادة ؟ أم هي شعور ووجدان ؟

والعقادُ ـ كما يبدو لي من تتبع شعره ـ مؤمن بأن الأصل الروحاني الأول قوامه وجدان وعاطفة ؛ لأنَّ جوهره الحب ؛ ومن الحب تنشأ الحياة ؛ وإن الحياة لتظلُّ في كائناتها الأحياء ـ برغم جمالها ـ كالخرساء التي لا تنطق لتفصح عن سرها ، حتى يتاح لها الشاعر الذي يحسها عميقة غزيرة في نفسه .

الحبُّ والشعر دينِي والحياة معاً
دِينٌ لعَمْرُكَ لا تنفيه أديانُ
هي الحياة جنين الحب من قِدَمٍ
لولا التجاذب ما ضمتك أكوانُ[66] .

هكذا تثمر القراءة الثانية ـ عند الدكتور زكى نجيب ناقدا ـ ثمرات ، هى فى عصارتها ذوبانُ حياة فلسفية عريضة ، عاشها خلال تدريسه الفلسفة ، ولا يستطيع منها فكاكا ، حينما يخوض فى ميدان النقد الأدبى ، بل لابد أن تطفو على سطح نهر القراءة الثانية المتدفق ، خلال تذوقه النقدى لما يقرأ من شعر .

إنه ـ أى زكى نجيب ـ يتأمل إلى جانب فاعلية « الخيال » الموحِّد فاعليةً أخرى هى « فاعلية (الفهم) . وهو يُدرِجُ ذلك الكيان الواحد تحت مقولات الذهن »(٦٧) ، فما بالك بشعرالعقاد ، حيث العقلُ يسيطر على وجدانه فى معظم ما كتب من الشعر على نحو يكون له صداه فى نفس الناقد المتذوِّق صاحب الفلسفة الوضعية ؟ !

إن ذلك المفهوم الفلسفي لمعنى الوحدة ، من خلال « القراءة الثانية » للعمل الشعرى ، وُفق ما تكشَّف لنا عند ناقدنا ـ أقول إن ذلك المفهوم يوصلنا بالضرورة ـ ولو جزئيا وفى إيجاز ـ إلى مناقشة دعوى طالما ردَّدَها د . زكى نجيب فى كتبه ، أنه صاحب فكرة القراءة الثانية (النقدية) ، فى حين نسبت هذه الفكرة ـ تناسياً ـ إلى الدكتور « محمد مندور » . فقد كان هذا الأخير فى بَدْء حياته يقول بأن النقد ذوقٌ أولا وأخيرا ، ثم تحولَ ـ بعد مدة ـ تماما إلى أن النقد ذوق ، وقراءة ثانية »(٦٨) أى « ذوقٌ مُعلَّل » . يقول الدكتور زكى نجيب : « كان الدكتور مندور ـ فى ذلك « الصراع » ـ ينادى بأن النقد قراءة كله ، ومرجعه كله إلى التذوق ؛ فقلت له فيما قلت : « إنَّ فى ذلك خلطا بين « قراءتين » : فالقارىء (الذى سيصبح ناقدا) إنما يقرأ القراءة الأولى ، فلا يسعه بحكم الذوق الأدبى الخالص إلا أن يحب ما يقرأه أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، أو يهم « بالكتابة » ليوضح وجهة نظره ، أعنى « ليعلل » رأيه بالعلل التى تسنده وتؤيده ، و « التعليل » عملية عقلية ؛ لأنه ردُّ الظواهر إلى أسبابها .

ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد ؛ إذا النقد يجىء تعليلا له . والذوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضا ، هو أن القارىء (الذى سيصبح ناقدا بعد القراءة) يختار مادة قراءته بذوقه . . . فلماذا يقرأ هذه القصة دون تلك ؟ الحكم هنا للميل الذوقى . لكنه إذا ما قرأ وتذوق بالحب أو بالكَراهية ؛ فربما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل ، تكون هى النقد ، وعندئذ يكون النقد عملية عقلية ؛ لأن كل تحليل وكل تعليل هو من العمليات العقلية الصرف . وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « القراءتين » هذه ، دون أن يذكر الذى أوحى إليه بها »(٦٩) .

هذا النص الذى اجتزأته عن كتاب « فلسفة النقد » والذى عرض الدكتور زكى نجيب مضمونه فى غير موضع من كتبه النقدية ، يحتاج منا إلى وقفة تأمل نكون فيها قارئين ـ وفق ما يريد لنا د . زكى نجيب ـ للمرة الثانية ، مقارنين بين منهج الدكتور محمد مندور ومنهج الدكتور زكى نجيب فى التناول النقدى للأدب ، ولقصيدة الشعر على وجه الخصوص ، مشيرين إلى الأساس الذى يشتركان فيه ، ومستكشفين الاختلاف الرئيسى بين كل منهما .

فإذا كان « الذوق » خطوة أولى تسبق « النقد » وليس هو النقد ، فإن كلا الناقدين : مندور ، زكى ، يتوافر لديهما هذا الذوق ، بحكم طول ملابساتهما لقراءة النصوص الشعرية التى أورداها فى مؤلفاتهما النقدية ، ومتابعة كُلٍّ منهما لنتاج طه حسين فى دراساته للشعر ، التى غلب عليها الطابع التأثرى النقدى ، مُعوِّلاً على موسيقية الأداء اللغوى لدى الشعراء فى سياقاتهم(٧٠) المختلفة ، واعتماد الاثنين آراء الإمام عبد القاهر الجرجانى فى مفهوم تذوق اللفظة ذات الإشعاع الفنى (أعنى النظم) بقصد الوصول إلى معنى المعنى ، وأخيرا ـ وهو الأهم فى علاقته بما نناقشه مقارنة بين منهجيهما ـ دراسة كل منهما المنطق اللغوى بأسلوب مغاير :

فالدكتور محمد مندور قد درس « القانون » .

والدكتور زكى نجيب قد درس « الفلسفة » .

وهذا الملمح الأخير ـ فى رأيى ـ مصدر اتفاق كلا الناقدين ، كما أنه فى الوقت نفسه مصدر اختلاف كل منهما .

أما أنه مصدر اتفاق فلذلك من حيث إنه قد صبغ أسلوب كُلٍّ منهما فى النقد بصبغة « التعقيل » ، وأعنى بالتعقيل استخدام العقل ـ فى أثناء القراءة الثانية ـ فى تبرير ما ينقده ، تبريرا هو أقرب إلى الإقناع المنطقى (وهو ما يتميز به رجل القانون ورجل الفلسفة) . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن التعقيل نفسه كان محك اختلاف ، أعنى أن التعقيل عند الدكتور « مندور » ينحو بما ينقده نحواً لغويا ، يصل بالقارىء إلى كل ما من شأنه أن يطور به نفسه تطويراً متصلا بميادين علم اللغة ، واصلا إلى ما عرف فى الوقت الراهن « بالأسلوبية » وكذلك « البنيويّة »(٧١) .

أما « التعقيل » عند الدكتور زكى نجيب فينحو به ـ خلال نقده ـ منحى « التحليل » الذى يمتح من منابع الميادين التى تعين رجل الفلسفة فى دراساته ؛ إذ الفلسفة ـ كما يقول الدكتور زكى نجيب نفسه(٧٢) ـ « تحليل » ، « ولَمَّا كانت اللغة العربية ـ عند ناقدنا ـ منطقية إلى حد بعيد ، إذا قيست إلى غيرها من اللغات ، ثم هى مشحونة بشحنات وجدانية إلى حد بعيد كذلك . . . . بل إنها لنسيج متآلف بين فكر عقل منطقى ، ووجدان صوفى شعرى »(٧٣) ـ لما كان ذلك كذلك ، فإن رجل الفلسفة الوضعية فى أثناء تحليله ـ ناقدا ـ يستخدم علم النفس ، والأنثروبولوجيا ـ والدراسات اللغوية الحديثة ، والعلوم الطبيعية الحديثة ، ونظرية التطور ، ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتعين والاحتمال ، وقل ما شئت فيما يمكن أن يفيده الناقد من الفلسفة ، حديثها وقديمها على السواء(٧٤) .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود : « الناقد صاحب وجهة نظر ، ينظر منها لا إلى كتاب واحد ، بل إلى كل كتاب آخر يعرض له .

فبعد أن يتعدد النظر إلى « جزئيات » كثيرة ؛ إلى عدد من قصائد الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة النظرية العامة ، التي يختارها أساسا للنظر »[٧٥] . لهذا « فالناقد يحتاج إلى وقفة عقلية تحليلية ، تجعل النقد أدخل في باب الفكر العلمي ، منه في باب الذوق الشخصي »[٧٦] .

هكذا نجد رجلي النقد قد اتفقا في ضرورة توافر الذوق الأدبي (القراءة الأولى) بمكوناته ، كما أسلفنا ، واتفقا أيضا في « التعقيل » (أساس القراءة الثانية) ، وإن اختلفت نوعيته ؛ « فالتعقيل » عند الدكتور محمد مندور تعقيل لغوى ، في حين أن هذا التعقيل عند الدكتور زكى نجيب تعقيل فلسفى .

من هنا فإن ادعاء أحدهما (الدكتور . زكى) بأنه أسبق من الآخر وصولا إلى مفهوم القراءة الثانية - هذا الادعاء لا ينفى كونهما - كما قال « ديهامل » في كتابه « دفاع عن الأدب » - كشِقَّى المقص ؛ أيهما أقطع من صاحبه ! ؟

***

وبعد فإن هذه الرحلة التي طَوَّفنا بها حول آراء الدكتور زكى نجيب محمود في دراساته النقدية ، بغرض استكشاف أسس التذوُّق النقدى لدى هذا الفيلسوف - هذه الرحلة في نقد النقد تقتضينا التلبُّث قليلا لاستجماع ما يمكن أن نَعُدّه أسسا ، يضعها الدكتور زكى نجيب للعملية النقدية ونُجْمِلُها في الآتي :

أولا : ألفاظ الشعر قوارير ، يحتفظ الشعراء في داخلها بعوالم سحرية لمن شاء أن يفتح هذه الألفاظ - من القراء والنقاد - متمثلا ما يمكن أن تفرغه في مشاعرهم خلال السياقات المختلفة من إيحاءات لا حصر لها .

ثانيا : مواقف الشعراء القدامى من نقد ألفاظ الشعر لدى بعضهم البعض ، يمكن أن تعد مدخلا نهتدى به في أسلوب تذوقنا النقدى ، مع إضافات جديدة نستمدها من رصيد ثقافتنا في ميادين علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتعيننا في إعادة تفسير ما نقرأ .

ثالثا : يركز الدكتور زكى نجيب على ضرورة الانتباه إلى صوت الكلمة من خلال تضام أصوات أحرفها ، ونظْمها داخل وزن موسيقى (عروضى) معين ، لإحداث تأثير إيحائى رحب في نفس القارىء المتذوق ، مع عدم إغفال شكل الكلمة ، فتأمل الألفاظ بصريا ، والاستمتاع بما وضعت فيه من سياق منغوم صوتيا ، هما محور الإحساس بالجمال عند الدكتور زكى نجيب .

رابعا : الخبرة الجمالية ، تتجدَّد لدى النقّاد ، بتجدد إدراكهم لمدى فاعلية خيال الشاعر في طريقة تركيب بنائه الفنى : لفظة لفظة ، وصورة صورة ، بقصد إضفاء صفة جديدة للشىء لم تكن له قبل ميلاد تلك العلاقات الفنية الجديدة الخاصة ، التي أوجدها خيال الشاعر . ولن يتحصَّل الناقد على ذلك إلا بمداومة الألفة بينه وبين الأعمال الفنية .

خامسا : وضوح أثر أسلوب عبد القاهر الجرجانى في كثير من كتابات الدكتور زكى نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه الخصوص ما حاوله ناقدنا المعاصر من محاولة تقنين الذوق النقدى خلال قراءتين : قراءة أولى تذوقية ، وقراءة ثانية نقدية ، تعلل لاستحسانك أو لاستهجانك . فالنص نفسه هو مدار اهتمام الفقهاء والنقاد العرب القدامى ، وهو ذاته بؤرة الدراسات التي أدارها أنصار مدرسة النقد الجديد .

سادسا : تهدف القراءة الثانية لدى ناقدنا زكى نجيب إلى تجميع البناء اللفظى في القصيدة داخل كيان عضوى موحَّد ، والاتجاه به وجهة فلسفية تفسِّر لنا السر في تماسكه عضويا .

***

وهكذا نرى في نهاية بحثنا أن عملية الإبداع النقدى - عند الدكتور زكى نجيب محمود - هي في حقيقتها استغلال جرىء لكل القدرات العقلية والمرئية المتاحة ، داخل سلسلة من سياحات الخيال ، والبصيرة المرهفة ، يحاول بها الدكتور زكى أن يخلع على عملية الإبداع التذوُّقىّ النقدى شكلا مرضيا ، ذا صبغة فلسفية ، يساعدنا على إعادة اكتشاف الجُهْد الخلّاق والمبدع - في الأعمال الفنية - الذى غالبا ما تخمده العادة والتقليد .

□□□

الهوامش :

١ - زكي نجيب محمود / كتاب « فنون الأدب » / تأليف هـ . ب تشارلتن / ص ٣٧ / ط ٢ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٩ .

٢ - القوسان الكبيران من عندي حتى أجسم ما يعنيه الدكتور زكي بقوله : « إضافة الضمير إليهم » .

٣ - د. زكي نجيب محمود / فنون الأدب ، ص ٤٠ و٤١ .

٤ - المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- وانظر جيمس ريفز J. Reeves في كتابه :
The Critical Sense. حيث يقول : "The best critics are also best writers" Heinemann Educational Books, London 1983, p. 10.

٥ - . . . « هذا البيت أهجى بيت قالته العرب ؛ لأنه جمع ضروبا من الهجاء : نسبهم إلى البخل ، لكونهم يطفئون نارهم مخافة الضيفان ؛ وكونهم يبخلون بالماء ، فيعوضون عنه البول ؛ وكونهم يبخلون بالحطب ، فنارهم ضعيفة تطفئها بَوْلة ؛ وكَوْنُ البَوْلة بولة عجوز ، وهي أقل مِنْ بَوْلة الشَّابَّة ؛ ووصفهم بامتهان أمهم ، وذلك للؤمهم » . (فنون الأدب ص ٤٢) .

٦ - المرجع نفسه، ص ٥١ .

٧ - زكي نجيب محمود / مع الشعراء / دار الشروق ، بيروت / القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٣ .

٨ - نفسه .

٩ - . . . « فالشعر مصنوع من كلمات ، ومن الجلي أن اختيار هذه الكلمات يمثل عنصرا رئيسيا في الشعر ، بل إنه (أي الاختيار) يكاد أن يكون في الحقيقة أهم ملمح في فن الكتابة الشعرية على وجه الإجمال » - هذه ترجمة للنص الإنجليزي :
- (Poetry is made of words, and obviously, the choice of words is important in poetry; indeed, in a sense it is the whole art of writing poetry)
عن كتاب : The Anatomy Of Poetry By Marjorie Boulton Routledge and Kegan Paul, London, Fifth Edition, p. 152.

١٠ - زكي نجيب محمود / قشور ولباب / دار الشروق القاهرة / بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٣٦ .

١١ - .."A Sense of what is harmonious, fitting or beautiful; the perception and enjoyment of what constitutes excellence in literature (or other arts). Taste is a term often used in criticism to designate the basis for approval or rejection of awork of art."
Harry-Shaw: Dictionary Of Literary Terms, Mc Graw-Hill, N.Y 1972, p.372.

١٢ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / تشارلتن ص ٣١ .

١٣ - نفس المرجع ص ٦٨ .

١٤ - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني / الوساطة بين المتنبي وخصومه / تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٤ سنة ١٩٦٦ / عيسى البابي الحلبي ص ٤١٢ .

١٥ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / تشارلتن ص ٣١ وكذلك المؤلف نفسه في كتابه / هموم المثقفين / ط ١ سنة ١٩٨١ ، دار الشروق ، ص ٢٣٨ و٢٣٩ وكذلك المؤلف نفسه في كتابه / قصة عقل / ط ١ سنة ١٩٨٣ ، دار لشروق ، ص ١٥٤ .

وإلى مثل ظاهرة تكرار بعض الأحرف لإحداث تأثير معين ، فإن ابن جني عالم اللغة ، قد أشار إلى ذلك في كتابه « سر صناعة الإعراب » الذي (يشتمل على جميع أحكام حروف المعجم ، وأحوال كل حرف منها ، وكيف مواقعه من كلام العرب . . . وأحوال هذه الحروف في مخارجها ومدارجها . وانقسام أصنافها ، وأحكام مجهورها ومهموسها ، وشديدها ورخوها ، وصحيحها ومعتلها ، ومطبقها ومنفتحها ، وساكنها ومتحركها ، ومضغوطها ومهتوكها ، ومنحرفها ومشتركها ، ومستويها ومكررها ، ومستعليها ومنخفضها ، إلى غير ذلك من أجناسها » جـ ١ ص ١ - ٣ .

ولابن جني كذلك في كتابه « الخصائص » جـ ١ ص ٩ ، ص ١٠ ، نصٌ يدل على الفرق الفني - تذوقيا صوتيا - بين حروف المعجم ، حيث يقول : « ولأجل ما ذكرنا من اختلاف الأجراس في حروف المعجم باختلاف مقاطعها ، التي هي أسباب تباين أصدائها ، ما شبه بعضهم الحلق والفم بالناي ؛ فإن الصوت يخرج فيه مستطيلا أملس ساذجا ، كما يجري الصوت في الألف ، غُفْلاً بغير صنعة .

فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة ، وراوح بين أنامله ، اختلفت الأصوات ، وسُمِع لكل خَرْقٍ منها صوت لا يشبه صاحبه .

فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم ، باعتماد على جهات مختلفة ، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة .

ونظير ذلك أيضا وتر العود ؛ فإن الضارب إذا ضربه ، وهو مرسل ، سمعت له صوتا ، فإن حصَرَ آخر الوتر ببعض أصابع يسراه ، أدّى صوتا آخر ، فإنْ أدناها قليلاً ، سمعت غير الاثنين ، ثم كذلك كلما أدنى إصبعه من أول الوتر تشكّلت لك أصداء مختلفة .

إلاّ أن الصوت الذي يؤديه الوتر (غُفْلاً غير محصور) تجده بالإضافة إلى ما أدّاه (وهو مضغوط محصور) أملس مهتزا ؛ ويختلف ذلك بقدر قوة الوتر وصلابته ، وضعفه ورخاوته .

فالوتر في هذا التمثيل كالحَلْق ، والخفقة بالمضراب عليه ، كأول الصوت في الألف الساكنة ، وما يعترضه من الضغط والحصر بالأصابع ، كالذي يعرض للصوت في مخارج الحروف من المقاطع .

واختلاف الأصوات هناك ، كاختلافها هنا .

وإنما أردناً بهذا التمثيل الإصابة والتقريب » .

وهذان النصان لابن جني ، مأخوذان عن كتاب :

- عبده الراجحي / فقه اللغة في الكتب العربية - دار النهضة العربية ١٩٧٩ ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

١٦ - د. زكي نجيب محمود / مع الشعراء / ص ١٩٠ ، وهي الظاهرة نفسها التي يعرفها ناقد إنجليزي وشاعر معاصر هو جيمس ريفز بقوله :
... "Exceptional ability to use words....", p. 41.
... "An exceptional command of language...", p. 42.
وذلك في كتابه: Understanding Poetry, Heinemann, London, 1979

ويتصل « باستخراج مكنون سر الألفاظ إلى الآذان » ما أدركه ابن جني « لسياق الحال » حيث يتناول العوامل التي تؤثر في « المعنى » ، كالتفهيم والتنغيم ، والاستعانة بإشارات من الوجه أو اليدين أو غير ذلك فيقول :

« وقد حذفت الصفة ، ودلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب « الكتاب » من قولهم : سِيرَ عليه ليلٌ ، وهم يريدون : ليلٌ طويل . وكأن هذا إنما حُذفت فيه الصفة ، لما دَلّ من الحال على موضعها . وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويلٌ ، أو نحو ذلك . وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته ، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه ، فتقول : كان والله رجلا ، فتزيد في قوة اللفظ بـ « الله » هذه الكلمة ، وتتمكّن في تمطيط اللام ، وإطالة الصوت بها ، وعليها ، أي رجُلاً فاضِلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك .

وكذلك تقول : « سألناه فوجدناه إنسانا ! » وتمكِّن الصوت بإنسان وتفخمه ، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك : إنسانا سَمْحاً أو جواداً أو نحو ذلك .

وكذلك إنْ ذمّته وصفته بالضيق فقلت : « سألناه وكان إنسانا ! » وتزوي وجهك وتقطبه ، فيغني ذلك عن قولك : إنسانا لئيما ، أو لحزاً ، أو مُبخلاً ، أو نحو ذلك » .

ـ انظر الخصائص لابن جنى / جـ ٢ ص ٣٧١ - ٣٧٢ .

ـ وانظر إبراهيم أنيس / دلالة الألفاظ من ص ٢٤ إلى ص ٥٧ - مكتبة الأنجلو المصرية . وقد وردت الفقرة السابقة بأكملها والمراجع التي تكوّنت منها في كتاب .

ـ عبده الراجحي / فقه اللغة في الكتب العربية / ص ١٦٩ / دار النهضة العربية / بيروت .

١٧ - عبده الراجحي / فقه اللغة في الكتب العربية / ص ١٣٩ حيث ينقل عن ابن جنى قوله : " إن للأصوات فيما بينها (نحواً) خاصاً . إن علاقاتها تحكمها قواعد وأصول معينة ؛ فنجد أن هذا الصوت ينقلب صوتاً جديداً إذا وقع في (سياق صوتي) معين ؛ ونجد أن صوتاً ثالثاً يختلف إذا توافر فيه ، وفيما يجاوره من أصوات ، شروط معينة » - ابن جنى / الخصائص / جـ ٣ ص ١٢٠ ، ص ١٢١ .

١٨ - سامي منير عامر / وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث / ط ١ دار المعارف سنة ١٩٨٤ ص ٤٨ - ٤٩ .

١٩ - المحاكاة الصوتية Onomatopoesa هي اختيار ألفاظ يوحي صوتها بمعناها أو بجو عام من نوع خاص ، كالمثال الذي سبق أن أوضحناه في المتن .

ويخيل إلي أن أحسن تعريف وقعت عليه لمفهوم هذا المصطلح فيما نحن بصدده وظيفيا ، هو ما جاء بكتاب « تشريح الشعر » لمؤلفه ، مارجوري بولتن ص ٥٣ وترجمته كالآتي :

« إنها الاتجاه بالكلمات إلى أن تحدث أصداء للمعنى عن طريق نطق الصوت الحقيقي لأحرف الكلمة . . . . . وقد نفشل في إحداث مثل ذلك الإيحاء الصوتي إن لم نحسن فتح فمنا أو تحريك شفاهنا ولساننا ، فتخرج الكلمة معتمة بعيدة عن صدق الإيحاء . . . . . » .

ـ انظر أيضا Dictionary Of Literary Terms, p.264:

٢٠ - زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ٧٦ .

٢١ - نفسه ، ص ١٧١ .

٢٢ - مجدي وهبة / معجم مصطلحات الأدب / ص ٣٤٩ / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٤ - وانظر كذلك مجدي وهبة وكامل المهندس / معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٩ ، ص ١٨٩ .

ـ وانظر كذلك فايز الداية / الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري / ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار الملاح للطباعة والنشر / دمشق ، ص ٣٩١ .

ـ وانظر كذلك سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث ص ١٢٦ .

٢٣ - زكي نجيب محمود / قشور ولباب / ص ٣٩ .

٢٤ - محمد فتحي وجرجس عبده / الفن اليوم / تأليف : هربرت ريد ص ٣٢ دار المعارف سنة ١٩٨١ .

٢٥ - زكي نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٣٥ .

٢٦ - نفسه ، ص ٢٤١ .

٢٧ - زكي نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٥٧ .

٢٨ - المقصود هنا « بفاعلية خيال الشاعر في إيجاد علاقات » هو ما عناه « كولردج » بالخيال الثانوي الذي من أهم وظائفه أنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق مرة أخرى بطريقة أشبه بالصهر .

ـ انظر : محمد مصطفى بدوي / كولردج / دار المعارف سنة ١٩٦٠ ، ص ١٥٨ ويرى زكي نجيب محمود أن « الخيال يخلق للفنان ما لم يره في حياته قط . . . لأن الفنان يتمتع في خلقه بحرية لا تتوافر لسواه من أفراد الناس » .

ـ انظر : زكي نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٢٥٣ .

٢٩ - « فكل أثر فني - كما يقول زكي نجيب محمود - هو حمّالُ أوجه ، والنقطة الملتقى هي النشوة الفنية الخالصة ، التي تشبه نشوة اللاعب بلعبته على اختلاف اللعبة وطرائق أدائها . على أن هذا الاختلاف في التأويل نفسه ، دليل على أن وراءه « حقيقة » إنسانية ، يحاول المؤولون أن يصلوا إليها » .

ـ انظر زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / دار الشروق ١٩٧٩ ، ص ٤٦ - ٤٧ .

٣٠ - زكي نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٢٤٨ .

٣١ - نفسه ، ص ٢٤٧ .

٣٢ - زكي نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٢٥٤ .

٣٣ - زكي نجيب محمود / المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري / دار الشروق ١٩٧٥ ، ص ٢٤٨ - ٢٦٧ .

٣٤ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / من ص ٣٠ إلى ص ٣٣ ، من ص ٣٧ إلى ص ٣٩ ، من ص ٨٩ إلى ص ٩٥ .

٣٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / صفحات : ٣٧ ، ٣٨ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ٢٢٣ .

٣٦ - زكي نجيب محمود / قشور ولباب / صفحات ٥٤ ، ٧٧ ، ٧٨ .

٣٧ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .

٣٨ - يقول الناقد الإنجليزي James Reveos في كتابه The Critical Sense عن الطريقة التي يصوغ بها الشاعر ألفاظه ، ونتيجة لإضفائه علاقة جديدة بين تلكم الألفاظ :

'It gives us pleasure in the ways in which words are put together'.

انظر : The Critical Sense. Practical Criticism of Prose and Poetry. Heinemann Educational Books, London 1983, p. 14.

٣٩ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٥ - ٢٥٦ .

٤٠ - مصطفى سويف / دراسات نفسية في الفن / مطبوعات القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .

٤١ - نفسه ص ٣٧ .

٤٢ - سامي الدروبي / المجمل في فلسفة الفن / تأليف بندتوكروتشه - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٦٧ .

٤٣ - يوسف نور عوض / فائدة الشعر وفائدة النقد / تأليف ت . إس . إليوت - دار القلم / بيروت لبنان ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ ، ١٤٦ .

٤٤ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٧ .

٤٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ٣٧ - ٣٨ .

٤٦ - انظر حاشية رقم ٤٤ من هذا البحث .

٤٧ - مجلة الثقافة العالمية / بحث بعنوان « الفن والإبداع والتربية الفنية » بقلم جون ميري وترجمة محمد عفيفي جاد ص ١٠٥ / العدد ١٩ السنة الرابعة نوفمبر سنة ١٩٨٤ / الكويت .

ـ وانظر سامي منير / وظيفة الناقد الأدبي ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

٤٨ - زكي نجيب محمود / فنون الأدب / ص ٣٧ .

٤٩ - زكي نجيب محمود / المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري ، ص ٢٥٧ .

٥٠ - يقول زكي نجيب محمود . . . : « ثقافة العصر الواحد متماسكة الخيوط ، فانظر إلى حياتنا الثقافية في مصر خلال العشرينات ، تجد أنها جاءت صدى للثورة السياسية سنة ١٩١٩ . . . فكان في الشعر ثورة على يدي مدرسة الديوان ، وكان في الموسيقى ثورة على يد سيد درويش ، وكان في الاقتصاد القومي ثورة على يد طلعت حرب ، وكان في النقد الأدبي ثورة على يد طه حسين ، وكان في المسرح ثورة على أيدي أحمد شوقي من جهة وتوفيق الحكيم من جهة أخرى ، ثم كان الفن التشكيلي أكثر من ثورة ، إذ كاد أن يخلق ذلك الفن من العدم . . . . » .

ويمضى الدكتور زكى نجيب . . وهذا هو بيت القصيد . متحدثاً عن فِعْل ذلك كله فى نفسه ناقدا . . . « ولقد حبانى الله ميولاً فطرية ، تمددت حتى وسَّعت منطقية التفكير الفلسفى ، وقابلية التذوق للأدب والفن معا ؛ وهو تذوق قد يعقبه أنا بعد آن ، محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل ، كما أسلفنا القول فى العلاقة المتعاقبة بين التذوق والنقد . . . . » .

ـ انظر زكى نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٧٣ .

ويقول الدكتور زكى نجيب كذلك عن نفسه على لسان مصطفى « ألحظ فى نفسى هذا الاستعداد القوى لتلقفى كل فكرة أراها مؤدية إلى تقويض ما هو شائع مقبول ، لتقيم مكانها جديدا مأمولا . إننى لأتصيد الأفكار ـ التى يثور بها أصحابها على التقاليد المستقرة الراسخة ـ تصيداً » .

ـ انظر زكى نجيب محمود / قصة نفس / دار المعارف / لبنان ١٩٧٠ ص ١٤٣ .

٥١ ـ يقول الدكتور زكى نجيب محمود . . . : « فإن يكن « سبنجارن قد ألح فى أن تكون عبارة النص الأدبى هى مدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبى قائما على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ولا شىء غير ذلك ، فقد ألحّ قبله عبد القاهر الجرجانى بتسعة قرون أو نحوها » .

ـ انظر زكى نجيب محمود / قشور ولباب / ص ٩٨ .

٥٢ ـ نفسه ، ص ٩٥ .

٥٣ ـ انظر جبرا إبراهيم جبرا / الحرية والطوفان / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٣١ .

ـ وانظر زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد / ص ٢٣٠ .

٥٤ ـ مجلة « فصول » / المجلد الرابع / العدد الثالث (إبريل ـ مايو ـ يونية ١٩٨٤) والعدد المذكور حول (الحداثة فى اللغة والأدب جـ ١] ـ مقال نقدى حول كتاب : أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ـ وهذا الكتاب من تأليف توفيق الزيدى ، والمقال النقدى للدكتور محمود الربيعى من ص ٢١٩ إلى ص ٢٢٠ .

٥٥ ـ زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد / ص ١٢٢ .

٥٦ ـ مجلة « فصول » / المجلد الرابع / العدد الأول (اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر سنة ١٩٨٣) والعدد المذكور حول [النقد الأدبى والعلوم الإنسانية] ، مقال نقدى تحت عنوان « الفلسفة والنقد الأدبى » للدكتور زكى نجيب محمود ص ١٥ نراه فيه يقول . . . « إن الاتجاه إلى دراسة العمل الفنى فى ذاته يمثل ـ فى وقتنا الراهن ـ أحدث أنواع النقد فى أوروبا وأمريكا . وفى هذا الصدد أذكر أننى نشرت فى صحيفة الأهرام . فى سنة ١٩٥٤ ، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا وكان بعنوان : « ما أشبه الليلة بالبارحة » ، تعقيبا على هذا الاتجاه . ذلك أنَّ نقاد العرب القُدامى يمثلون فى العموم ـ هذا الاتجاه خير تمثيل ، وعلى رأس هؤلاء يأتى عبد القاهر الجرجانى ، الذى حصر نفسه فى النص ، بحثا عن « أسرار بلاغته » فيما هو مشغول باستخراج « دلائل الإعجاز » فى النص القرآنى . وفى رأيى أن هذا الاتجاه النقدى مفيد ، لأنه نقدٌ علمىٌ ، وهو أصعب أنواع النقد ، لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة ، ولا يصلح معه التخمين . . . » .

٥٧ ـ زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد / ص ١٢٣ ولقد كان للباحث محاولات تنهج هذا المنهج حين إعداده للدكتوراه سنة ١٩٧٦ ، خاصة فى تناوله لمسرحية « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم ، إذ تكشف له تردد كلمة (الفجر) خلال حوار جميع شخصيات المسرحية فى سياقات متعددة بتعدد المواقف ، كانت معينا له على الوصول إلى مغزى الحكيم السياسى والاجتماعى من وراء دلالات تلك اللفظة .

ـ انظر : سامى منير (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى) جـ ٢ ص ٣٨٠ ط ١ سنة ١٩٧٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥٨ ـ مجدى وهبة وكامل المهندس / معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب / تحت عنوان « النقد التطبيقى » ص ٢٢٩ سنة ١٩٧٩ / مكتبة لبنان بيروت .

ـ وانظر أيضا زكى نجيب محمود / المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى / ص .

٥٩ ـ زكى نجيب محمود / تجديد الفكر العربى / ص ٢١٢ ط ١ سنة ١٩٧١ / الباب السابع / (ثورة فى اللغة) دار الشروق .

٦٠ ـ زكى نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٢٤٩ (حقيقة الجهال ما هى ؟) .

٦١ ـ لنتذكر هنا حول استخدام الحرف (قد) ما سبق أن قال به الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه المترجم « فنون الأدب » ، تأليف تشارلتن ، من أن « القارىء الذى يريد أن يستسيغ الشعر ، يجب ألا يمر على الكلمات السَّهلة مَرًّا سريعا ؛ فلابُدَّ له أن يطيل الوقوف عند أسهل الألفاظ ، كما يطيله عند أصعبها وأعسرها » .

ـ انظر زكى نجيب محمود / فنون الأدب ، تشارلتن ص ٣٣ .

٦٢ ـ يقول الدكتور زكى نجيب محمود فيما نحن بصدده من إيحاءات كلمة (النعمة) : « وكلما ازددت معرفة بالحياة والعالم ، ازددت قدرة على تعمق الألفاظ ، واستخراج ما فى أحشائها من معنى مدخر » .

ـ المرجع السابق ، ص ٣١ .

٦٣ ـ « الإطار الثقافى ـ الفنى بوجه خاص ـ بالغ الأهمية ؛ لأنه هو الذى يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسى ، إلى مجموع اللحظات التى يجتازها الشخص ، وهو يتذوق بالفعل عملا ما » .

ـ انظر : مصطفى سويف / دراسات نفسية فى الفن / مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ ، ص ٣٢ .

٦٤ ـ زكى نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٦٧ .

٦٥ ـ مجلة « فصول » / المجلد الرابع / العدد الأول سنة ١٩٨٣ ص ١٥ .

٦٦ ـ زكى نجيب محمود / مع الشعراء / ص ٥٨ .

٦٧ ـ زكى نجيب محمود / هموم المثقفين / ص ٢٤٤ .

٦٨ ـ إن تفاصيل هذه الملاحاة النقدية بين كل من زكى نجيب ، ومحمد مندور ، تتضح فى نصوصها بكتاب الدكتور زكى « قشور ولباب » الذى نشر فى عام ١٩٥٦ ، ثم أعيد طبعه سنة ١٩٨١ ، وهو ما اعتمدت عليه خلال هذه الدراسة من ص ٤٦ إلى ص ٧٨ ، فى الفصل المعنون « النقد الأدبى بين الذوق والعقل » .

٦٩ ـ زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد / ص ١١٦ ـ ١١٧ .

٧٠ ـ سامى منير / وظيفة الناقد الأدبى ، ص ٦٧ .

ـ وانظر يوسف نور عوض / الرؤية الحضارية والنقدية فى أدب طه حسين . دار القلم / لبنان ، ص ١٦٤ .

٧١ ـ سامى منير / وظيفة الناقد الأدبى / ص ٦٧ ، ص ١٤٦ ، ص ١٤٧ .

٧٢ ـ زكى نجيب محمود / قشور ولباب / ص ١٥٠ .

٧٣ ـ زكى نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٧٧ .

٧٤ ـ زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد / ص ١١٧ ـ ١١٨ .

٧٥ ـ نفسه ، ص ١١٢ .

٧٦ ـ زكى نجيب محمود / قصة عقل / ص ١٦٨ .



غائيّة الإبداع

وتجربة الناقد الأدبى



محمد فتّوح أحمد

(١)

حرصنا أن يشير عنوان هذه الدراسة إلى اتجاهها قدر الإمكان ، دون أن يعنى هذا مصادرة عليها بالمطلوب ، أو سبقا لها بفرض — أو حتى افتراض — حكم قيمىّ على أفكار رواد هذا الاتجاه النقدى أو دعاته ؛ فمثل هذا الحكم لا يصح علميا طرحه فى المقدمة ، بالإضافة إلى أنه لم يكن — ولن يكون — غاية لنا ؛ إذ نؤمن — عن يقين — أن الصياغة الصحيحة للسؤال العلمى ربما كانت أكثر أهمية من محاولة الإجابة عنه ، وأن وضع الإشكالية المعرفية وضعا سليما ، يقطع نصف الطريق إلى فضّها ، وقد لا يكون من يعْقد العقدة الحسابية هو ـ بالضرورة ـ أفضل من يلتمس الحلول لها .

وبعيدا عن المقدمات النظرية وتشقيقات فلسفة الجمال التى قد تنحرف بهذه السطور إلى غير ما استهدفته ، فإننا نعنى بتجربة الناقد نوعية الموقف الذى يتخذه حيال العمل الأدبى :

هل يتوقع من هذا العمل أن يعلّم أو أن يؤثر ؟ هل يرى له غاية تقع خارجه قريبة أو بعيدة ، أيًا ما كانت هذه الغاية ، أو يراه ذاتى الغاية ، بمعنى أنه يتضمن غايته فى نفسه ، أى أنه ـ بعبارة أخرى ـ غائى دون غاية ، لأن غايته تشرق من داخله ، وتنساب فيه كما تنساب السوائل اللطيفة ، وتمتزج به « امتزاجها بالحياة نفسها » ، على حد ما كان يرى بودلير فى العلاقة بين الأخلاق والعمل الأدبى ؟[١]

وإذا كانت هذه التساؤلات وأمثالها مثارة بالنسبة لمفهوم الغائية فى العمل الأدبى فإن نوعية الناقد المقصود بهذه الدراسة وطبيعة تجربته النقدية قد لا يكونان أكثر وضوحاً ؛ لأننا ـ بطبيعة الأمر ـ لا نلتمس تجليات هذه القضية عند النقاد فى عمومهم ، بل نلتمسها على الخصوص فى النقد العربى الحديث ، ونتوخاها ـ على الأخص ـ عند رعيل من نقادنا ارتبطت مواقفهم النقدية برفض النقيضين معا : أن تُقسر غاية على العمل الأدبى أو يُقسر هو عليها ، وأن يتحول هذا العمل إلى نوع من رياضة الكلمات . أما أن تنبثق غاية العمل الأدبى من ذاته بحيث يكون التنكّر لها أو التمرد عليها « نشازا » فى إيقاع الطبيعة ، فذلك ما لا سبيل ـ من وجهة نظرهم ـ إلى رفضه أو التقليل من قيمته الجمالية . وبرغم أن هذه المواقف من قبل ذلك الرعيل قد تجلت من خلال مداخلهم النظرية ، كما انعكست فى ممارساتهم وتجاربهم التطبيقية ، فإننا سنقنع فى هذا المقام بالتوقف عند تلك الأخيرة ، نعنى تجارب هذا الرعيل إزاء مفردات بعينها من مختلف الأجناس الأدبية ، ظنا منا بأن تجربة الناقد إزاء مفردات عمله أكثر صدقا من شعاره النظرى ، فضلا عن أنها أدق دلالة على أصالة منهجه ، وعمق حسه النقدى ، وقدرته على المطابقة بين ما يعتقده وما يمارسه .

(٢)

التواكب والتعاقب عند هذا الرعيل ـ أكاد أقول : هذا الاتجاه ـ من النقاد حقيقة يؤكدها تقارب المواقف ، وتنطق بها فلذات الأقلام وفلتات الألسنة . فى دراسة رثائية لمحمد مندور يذكر لويس عوض أسماء محمد عبده وقاسم أمين ولطفى السيد وطه حسين ومن حولهم ، بوصفهم فصولا « فى كتاب الحرية العظيم » ، فلا تكاد إشارته هذه تحدد من المنابع أكثر من أن هؤلاء الرواد قد سنّوا هذا

الاتجاه شريعة من جملتين : « عداوة الموت ونصرة الحياة » . غير أن هذه الإشارة الصريحة ليست - في نظرنا - أهم من تلك الإيماءة الملفوفة حين يضيف لويس عوض : « في تسعة أشهر لا أكثر وضع مندور رسالته العظيمة « النقد المنهجي عند العرب » سنة ١٩٤٣ »(٢) ، ذلك أن نبرة « التقويم » في تقديم هذا الكتاب « العظيم » سوف تذكرنا بنبرة مماثلة تضمنها هذا الكتاب حين أشار مندور - كذلك - إلى حلقة سابقة في سلسلة هذا الاتجاه يمثلها « المرحوم طه إبراهيم » في كتابه عن : « تاريخ النقد عند العرب . . . »(٣) .

النقد - عند هؤلاء - رسالة ، ورسالته « هداية الأدباء إلى ما يجب أن يعملوه » ، وللنقاد بهذا الاعتبار « سلطة روحية » على الشعراء ؛ وما آفة النقد العربي القديم - يقول طه إبراهيم - « إلا أنه ظل سلبيا ، فلم يُحدث حدثا في الأدب ، ولم يؤثر يوما في الشعراء ، وكل ما جدَّ من المذاهب والتغييرات الوضعية كان منشأه الأدباء أنفسهم »(٤) ، وآية هذا أن الدعوة إلى « تحضير الشعر ، وإبعاد روح البداوة عنه ، لم تأت على قلم ناقد ، وإنما جاءت على لسان شاعر هو أبو نواس ، الذي كان همه أن يبحث في الصلة بين الأدب والحياة ، ويحاول أن يلائم بينهما »(٥) ؛ فليست إذن ثورته التي بدت وكأنها تستهدف بناء القصيدة إلا ثورة من أجل تعبير الشعر عن الحياة .

هذه الجهارة في « هادفية » التعبير الأدبي تتحول عند الطبقة الأحدث في هذا الاتجاه إلى « غائية مضمرة » ، يومىء إليها العمل ولا يصرح ، ويوحي ولا يقرر ؛ فالأديب يحلل أكثر مما يوجه ، وهو يحلل النفس البشرية أكثر مما يحاول إصلاحها بالدعوة المباشرة ؛ « لأنك - كما يقول مندور - لا يمكن أن تخدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشرية »(٦) ، « والعبرة في الحكم على المؤلَّف الأدبي من ناحية الأخلاق بوجهة نظر المؤلف وإحساسه الذي يطالعك من ثنايا عرضه أكثر من موضوع المؤلَّف ، والمادة التي صيغ منها »(٧) . ومعنى ذلك أن « إضمار الغاية » لا ينفي غائية العمل ، وأن ما تفصح عنه الشخوص والمواقف القصصية والمسرحية ، وما تلمح إليه الصور والرموز الشعرية ، قد يكون أدل على رؤية الكاتب من التصريح بها ، « والقدر الصحيح في كل هذا ينحصر - كما يرى غنيمي هلال - في الحرص على ألا ينقلب العمل إلى دعاية »(٨) ، وحتى دعاة « الفن للفن » ، واللائذون « بالنقد التأثري » أو « الانطباعي » وغيرهم ممن يبدو اتكاؤهم على الشكل أكثر من المضمون ، « لا يقصدون - كما يتابع الناقد - التكلّم لذات الكلام ، كما أنهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . . » ، « ولن يخلو الفن - على أية حال - من طابع اجتماعي خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ، وما يحف به من اعتبارات حية خاصة بالمجتمع الذي وجه إليه ، فاذا كان الفن لعبا ، فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية »(٩) .

نحن - إذن - إزاء انحياز واضح إلى وجود « معنى اجتماعي » على نحو ما - حتى بالسلب ، مندغم عبر شرايين العمل الأدبي . قد يتنوعون في التعبير عن هذا « المعنى » « بالمغزى الخلقي » أو « الغاية الإنسانية » أو حتى « النزعة السياسية » ، ولكنهم في شتى الأحوال يؤكدون أن هذا « المعنى » لا ينبغي أن يفد على العمل ، بل يجب أن ينبثق من داخله ، أي عن طريق التصوير والوصف ، دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة ، أو الدعوة إلى علاج بعينه . وهم يعتقدون أن توصيل « الرسالة » على هذا النحو ربما كان من أنجح الطرائق الفنية وأشقها معا ؛ « لأن الكاتب - كما يخبرنا مندور - لابد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين : تصوير الواقع تصويرا يعيد خلقه على نحو حي ، ثم ترتيب هذا الواقع المصور أو المخلوق بحيث يثير القارىء ، ويولد الأثر الذي يهدف إليه الكاتب . . . »(١٠) .

ويطلق محمد غنيمي هلال على هذا المنحى في « طرح الدلالة » عبر منظومة الإجراءات الفنية « ذاتية الموضوعية » ؛ « إذ إنّ كل عمل أدبي دعوة ، وإدراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها ، فلا سبيل إلى أن تختفي شخصية الكاتب أو أن تنمحي معالم ذاته في خلقه الأدبي ، لأنه خبيء وراء عمله الموضوعي ، ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص . . . »(١١) ، شريطة أن يكون لموقف الكاتب وآرائه وأفكاره ما يسوغها من العمل الأدبي ، مستقلة عن شخصية مبدعها ، « وإلاّ ضاع النضج الفني ، وضاع الأثر المقصود للعمل الأدبي في وقت معا . . . »(١٢) . ومع التسليم بقدر من الأصالة في تعبير هذا الاتجاه عن تلك « الذاتية الموضوعية » عن طريق ربطها بالتعبير عن موقف الأديب كما يتجلى خلال عمله ، فليس لنا أن نغض الطرف عن أن هذا المصطلح لم يَشِعْ على أقلام رواده إلا في أثناء ذلك الجدل العنيف وعقبه ؛ ذلك الجدل الذي دار بين « مندور » و« هلال » من ناحية ، ورشاد رشدي من ناحية أخرى ، بمناسبة صدور كتاب رشاد رشدي المسمى « ما هو الأدب » . وقد رآها هذا الاتجاه فرصة سانحة لمواجهة ما قرره ذلك الكتاب من مقولات تدور حول « موضوعية الأدب » و« استقلال العمل الأدبي » في ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية أو حيوية ، اعتمادا على بعض آراء ت . س . إليوت في هذا الشأن .

وفي مواجهة هذه المقولات التي بدت على مفرق العقدين السادس والسابع كأنها تجعل من العمل الأدبي كيانا منقطعا متجردا من ملابسات الزمان والمكان ، راح الغائيون (دون غاية) يؤكدون - أولا - الطابع الاجتماعي للغة ؛ فاللغة في أصلها وسيلة اجتماعية نطقية ، والأدب يطوعها للتعبير الفني بما يضفيه عليها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك مرهونة بالدلالة على المعاني التي لا تتجسد كذلك إلا من خلال الكلمات ؛ ومن ثم تظل دلالة العمل الأدبي أكثر إيغالا في الوعي الاجتماعي من بقية الفنون ، لأنها لا تتجلى إلا من خلال اللغة التي تعد جرعتها من القيمة الاجتماعية أقوى وأصرح كثيرا من وسائل الفنون الأخرى .

وإذا كان للعمل الأدبي قيمة اجتماعية من ناحية الوسيلة -

اللغة ، فإن له جذرا اجتماعيا آخر يتصوره هؤلاء. فإذا كان العمل مستقلا عن واقع حياة الكاتب من حيث هو صورة موضوعية فى الإقناع والصياغة ، فإنه غير منبتّ الصلة من هذه الناحية تماما ؛ لأنه أولا وآخرا « تصوير لأفكار الكاتب » ، و« لأنه قد يظل ، فى واقع الأمر ، صورة يتراءى من ورائها واقع الحياة أو تشف هى عنه »(١٣) . وقد لا نجد كبير عناء فى اكتشاف الصلة الحميمة بين هذه « الصورة التى يتراءى من خلالها واقع الحياة » و« وجهة نظر المؤلف التى تطالعك من ثنايا عرضه . . . »(١٤) ؛ وهى « الوجهة » التى يعدها « مندور » أكثر أهمية من « موضوع » العمل الأدبى نفسه ، بل إن تعبيرات « الصورة » و « وجهة النظر » قد لا تعدم وشيجة قرابة بما أومأ إليه ملهم هذا الاتجاه ـ طه إبراهيم ـ من حسبان الأدب بعامة ، وأدب النقد بخاصة ، « توجيها » ، أو « رسالة » ، بكل ما يعنيه هذا أو ذاك من توكيد دور الأدب فى تعميق الوعى الإنسانى ، شريطة أن يتجلى هذا الدور من خلال الكمال الفنى أولا وآخرا(١٥) .

(٣)

ولكن . . هل يقتصر تجلِّى الكاتب خلال عمله على هذا الانعكاس الصورى الذى سموه « بموضوعية الذاتية » ؟

دعْنا نستبق الإجابة بأن نحدد موقع « البلاغ الادبى » فى منطقة ما بين المبدع والمتلقى ، ثم نحاول ـــ ترتيبا على هذا ـــ تحليل طبيعة العلاقة بين المبلِّغ والبلاغ من جهة ، ثم بين المبلَّغ إليه والبلاغ من جهة ثانية . وبغض النظر عن أن العلاقة الأولى علاقة مراوغة بطبيعتها ، تبدو على استحياء فى الشعر الغنائى ، وقد تومىء من خلف أقنعة المواقف والشخصيات فى الأدب القصصى والمسرحى ، فسوف تظل إشكالية الصلة بين التجربة الأدبية كما يطرحها العمل ، والتجربة الحية كما يعانيها المبدع ، إشكالية قائمة : فهل الأولى مجرد محاكاة للثانية ؟ أم أنها انعكاس لها ؟ أم هى إعادة تشكيل يتخذ من الواقع نقطة مغادرة ؟

ويبدو أن هذا الرعيل من النقاد قد افترض فى الأصل صحة الخيار الثالث ، بحيث لا يكون العمل الأدبى صورة للحقيقة الأولى أو حتى مجرد صدى لها ، بل إنه ـــ فى أدق مفاهيمه ـــ إعادة لتشكيل الواقع بوساطة التعبير الفنى ، وهو ما أشار إليه « مندور » صراحة فى تناوله لقضية أبى نواس ودعوة التجديد فى بناء القصيدة العربية ؛ فدعوة أبى نواس ـــ فيما يرى مندور ـــ لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية ، وبخاصة أنها لم تَعْدُ أن تكون محاذاة للشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد ، وقد يبدو منطقياً فى النظر الوهلى أنه لا يجيد وصف الشوق إلا من كابده ، ولا الأطلال إلا من وقف بها فعلاً ، وبهذا قال أبو نواس ، ولكنه قول لا يمكن قبوله على إطلاقه ، وإلا لَوَجب أن يعيش الروائى أو الشاعر ألوانا من التجارب لا تتسع لها حياة . ونحن وإن كنا لا نقول بأن الأدب كله وصف لما نحياه ، أو نأمل أن نحياه ، أو ما عجزنا عَنْ أن نحياه ، إلا أننا ننظر فى حقيقة الخلق الفنى فنجد أنه كثيرا ما يكون قدرة على خلق الواقع بدلا من الاقتصار على تصويره . . . »(١٦) .

وهذا المنحى فى عدم التطابق بالضرورة بين التجربة المعيشة والتجربة الفنية ، أو بين الواقع المُعاد تشكيله ، هو منحى محْورى فى نظرية النقد لدى هذا الاتجاه ، بدليل أن محمد مندور ، الذى بلوره فى مطالع الأربعينيات بكل هذا الحسم والوضوح ، قد عاد فأكده تأكيدا تجريبيا من خلال تطبيقه على مسرحيات شوقى ؛ فحين عرض مندور لمسرحية « الست هدى » عَجِب كيف استطاع شوقى أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، وهو الأرستقراطى المدلل الذى كان يخالط الملوك والأمراء وعلية القوم ، والذى كان يحيا فى كرمة ابن هانىء ، لا حى الحنفى حيث كانت تحيا « الست هدى » ، ثم ما لبث أن رد على هذا التعجب بنفسه حين قال : « ولكن هذا النقد مردود ؛ لأن أحدا لا يستطيع أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التى صوروها فى قصصهم أو مسرحياتهم ، وإلا كان حتما على « شكسبير » و« موليير » و« إبسن » و« شو » ، أن يعيشوا عيشة اللصوص والمجرمين والأفاقين وقطاع الطرق وحثالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أدق تصوير . . »(١٧) ، فإذا تذكرنا أن الفاصل الزمنى بين هذه الشهادة النقدية وسابقتها تناهز خمسة عشر عاما ، استطعنا أن نتصور عمق ذلك المحور وأساسيته فى الهيكل النظرى والتطبيقى لفكر مندور ، بل فى فكر رواد هذا الاتجاه جملة ، مادام هذا الموقف يجد صداه واضحا فى مثل تفرقة لويس عوض بين التجربة الخاصة كما جلاها صلاح عبد الصبور مُرّةً شديدة المرارة عبر ديوانيه الأول والثانى ، والتجربة العامة كما طرحها خالية من المرارة ، ناضحة بالحزن العريض العميق عبر ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » بكل ما تشى به هذه المفارقة من دلالة على استواء فن الشاعر ونضجه « حين انتقل من جزئيات الوجود إلى كلياته ، ومن استجاباته الخاصة إلى حيث أصبح يحدثنا عن الإنسان فى مجموعه ، وعن موقف الإنسان من الوجود . . . »(١٨) . وهذه الانتقالة التى لمحها لويس عوض عبر مرحلتين فى إبداع عبد الصبور ، هى المفارقة ذاتها التى كان محمد غنيمى هلال أشد تصريحا بها ، وأكثر إلحاحا عليها ، حين استبعد ضرورة أن يكون المبدع قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، « بل يكفى أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ، وآمن بها ، ودبت فى نفسه حمياها ، ولابد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة التى تصورها عن قرب ، على حين لم يخض غمارها بنفسه . . . »(١٩) . وقد كتب « ألفريد دى فينى » قصيدته « موسى » دون أن يكون ثمة تطابق بين الشخصية ـ المبدع ، والشخصية ـ النموذج ، كما كتب على محمود طه قصيدته « القطب » ، دون أن يعنى هذا بالضرورة أنه قد ارتحل إلى هذه المنطقة وعانى بردها وثلجها .

وقد فُهم بالطبع أن دعاة هذا التيار النقدى إن نفوا مقولة التلازم الضرورى بين التجربة الحية والتجربة الإبداعية فإنهم لم يستبعدوا - بداهة - تأثير الأولى فى الثانية إن وجد مثل هذا التأثير. وقد درس مندور شعر خليل مطران فأكد « أن بعض حقائق حياته الخارجية لا تخلو من تأثير على مادة شعره وصوره . . . »(٢٠)، بل إنه مضى إلى أبعد من ذلك حين استشف من وقائع حياة الشاعر ما يومىء إلى مروره بتجربة حب عاثر، وأن مخايل هذه التجربة وآثارها وجراحها تترقرق خلال الكثير من قصائد الشاعر، وبخاصة فى عمله المميز « قصة عاشقين ». وهذه المقارنة نفسها بين التجربة الحية والتجربة الأدبية يقيمها مندور حين دراسته لإبداع المازنى الذى « دوّن فى مؤلفاته الشعرية والنثرية كل ما أصابه فى حياته »(٢١)، والذى تتوثق الصلة فى أدبه بين الحياة والإبداع، وبين الحدث وتصوره، حتى لنخرج من مؤلفاته بتاريخ حياة رائعة .. وثيقة الاتصال بإنتاجه الأدبى، وحتى ليعتبر المازنى نسيجا وحده (!!) فى انعكاس حياته فى أدبه ؛ فهو أدب شخصى لا موضوعى، ومع ذلك يعمر بالحقائق الإنسانية الصادقة .. »(٢٢)، وأبرز هذه الحقائق قدرته على « الملاءمة بين صورة أدبه ومضمونه ؛ ففى اليوم الذى تغيرت فيه نظرته إلى الحياة وطريقة إحساسه بها وحكمه عليها، تغيرت صورة أدبه من الشعر إلى النثر . . . »(٢٣)، وهل ثمة ما هو أدل على طبيعة تلك العلاقة الجدلية بين حساسية المازنى وصورة أدبه من تلك السخرية التى تغلف إبداعه على تنوع أجناسه الفنية ؟ وقد كانت تلك الحساسية خليقة أن تنتهى بصاحبها إلى العقم والصمت كما انتهت أخت لها بعبد الرحمن شكرى، أو أن تقوده إلى توكيد الذات كما قادت العقاد، أو أن تفضى به - كما حدث فى الواقع - إلى الانتصار على النفس والوجود بالسخرية والاستخفاف والتعالى عن نثريات الحياة وسفاسفها.

وباستطاعتنا أن نمضى فى حشد المزيد من شهادات نقاد هذا التيار عن العلاقة الحميمة - وإن لم تكن ضرورية - بين تجربة الإنسان وتجربة المبدع، ولكننا نقنع فى هذا الصدد بموقف لويس عوض فى درسه لشعر السياب غداة رحيله فى الخامس والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٦٤ ؛ فهو يسوق مفتتحا تصويريا لأزمة الشباب العربى المثقف على مشارف الحرب العالمية الثانية « وإبانها، بكل ما يكتنف هذه الأزمة من قلق وتوتر يعصف بالقلب والروح واليقين، و حين وضعت الحرب أوزارها كان السياب قد قارب العشرين، وهى سن الغليان الفكرى والعاطفى الذى يمر به الشباب عادة، فما بالك بنفس مفرطة الحساسية كنفس بدر شاكر السياب .. هذا هو القلق الأعظم الذى عاش فيه شباب ذلك الجيل، وهذه هى الأسئلة الخطيرة الرهيبة التى طرحتها عليهم الحياة فى تلك الفترة، وهى فترة تكوينهم العقلى والنفسى، فلم يكن بد من أن يتأثر تكوينهم الفنى بهذا القلق الأعظم، فتمردوا على الفن الموروث مادة وصورة . . . »(٢٤). وهذا الربط الشرطى بين المناخ والعمل الإبداعى أوضح من أن يحتاج إلى تفسير، وإن احتاج إلى احتراس واحد. وهو أن لويس عوض كان يشير إلى ذلك المناخ بوصفه مهادا غير مباشر لرياح التجديد التى هبت على الشعر العربى المعاصر، دون أن يعنى هذا بالضرورة آلية التأثير بين التجربة الحية والتجربة الأدبية.

(٤)

وإذا كانت علاقة المبلِّغ بالبلاغ الأدبى على هذا النحو من التعقيد والمراوغة، فإن علاقة المبلَّغ إليه (المتلقى) بذلك البلاغ الأدبى لا تقل تعقيدا ومراوغة ؛ والناقد الأدبى - فى منظور هؤلاء - لا يعدو أن يكون متلقيا، ولكنه متلق من نوع خاص ؛ إنه متلقٍّ شحذته التجربة، ورفدته أطر معرفية متنوعة، بعضها إيجابى، كإلمامه بثقافات عصره وتراث أمته، وبعضها وقائى، كاستيعابه لمقاييس السلامة اللغوية والعروضية، ولكنه - بعد ذلك أو قبله - مدعو إلى أن يوظف كل هذه الأطر الموضوعية فى تكوين حاسة استشعار نقدى شديدة الرهافة والتميز. لنسمِّ هذه الحاسة « بالذوق الفنى » كما أسماها طه إبراهيم ؛ « فهو عماد النصوص الأدبية وتذوقها، والإحساس بما فيها من عناصر عذبة، أو رقيقة، أو جليلة، أو ذميمة .. »(٢٥)، أو لندرجها ضمن مصطلح « التأثرية » كما دعاها مندور فيما ينقله عن « لانسون » :

مادامت التأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكّننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ؛ فلنستخدمه فى ذلك صراحة، ولنعرف كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده، وهذه هىَ الشروط الأربعة لاستخدامه . . . . »(٢٦). وشأن الناقد فى هذه الحالة هو شأن من لا يستطيع إدراك طعم الشراب أو الطعام ما لم يتذوقه ؛ ولا يغنى عن هذا التذوق أى تقرير خبرى أو تحليل كيماوى. وقد كان مندور فى تطبيقاته النقدية أمينا على أقانيم شهادته الآنفة، نعنى الاحتكام إلى الذوق الشرطى الذى تلاحقه الظروف الأربعة : التمييز والتقدير والمراجعة والمحدودية. ومن يقرأ تحليله لشاعرية مطران من خلال تحليله لقصيدة الشاعر فى معركة « بينا » بين فرنسا وبروسيا سوف يلحظ الأحكام المعيارية فى مثل : « القصيدة التصويرية الرائعة »، و« الدرس الأخلاقى الرفيع »، ثم الاستفهام التقريرى الذى لا يخلو من إعجاب : « أو ما نحسّ فيها دعوة إلى تمرد الأحرار الذين يصيح بهم شهداؤهم لكى يطهروا قبورهم من وطء أقدام الأعداء الغاصبين ؟(٢٧) ». بيد أن هذه الأحكام الذوقية لا تلبث أن تجد إطارها الموضوعى حين نتذكر أن الناقد لم يصل إلى هذه النتيجة إلا فى ضوء ما صدّر به ذلك التحليل من أن مفتاح الأداء الفنى لدى مطران يكمن فى « ملكته المركبة » ؛ « فمن الصعب أن نفصل فى شعره بين عناصره الفنية المتداخلة، لأنه يصدر فى هذا

الشعر عن ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير ، فنجده يجمع في القصيدة الواحدة بين اللوحات الواسعة المليئة بالحركة والحياة ، وبين الصور الفردية للشخصيات التي يصفها من واقع الحياة أو من تصورات خياله الخالق . . . »[٢٨] . ولا معنى لهذا سوى أن الناقد بموضع حكمه النقدي ، ثم يكون تحليله برهنة ذوقية على ذلك الحكم ؛ أي أنه يبدأ بالعام لينتهي إلى الخاص ، وبالمركب ليفضي إلى البسيط ، وأيا كانت وجهة نظرنا إلى طبيعة ذلك التوالي ومد منطقيته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نعترف بأن ذاتية مندور في خطابه النقدي كانت ذاتية موضوعية .

أما لويس عوض فلا يعنيه التصريح برأيه في طبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلَّغ إليه ، أو بين المبدع والمتلقي ، ولكنه في سلسلة تطبيقاته ، وبخاصة التي صرفها إلى إبداعات السياب وعبد الصبور ونجيب محفوظ ، يوظف من المداخل والمفاتيح النقدية ما يلفتك لفتاً شديداً إلى إيمانه بدور الذوق الموضوعي في التجربة النقدية ، وإن كان لا يجعل من هذا الذوق مقدمة للحكم المعياري بقدر ما يتخذ منه مهادا للتفسير والتأويل ؛ إذ هما - في تجربة لويس عوض - يشكلان محوري التذوق النصي عبر تشكيل . إليك تفسيره - اختلفتَ معه أو اتفقتَ - لجوهر التجربة الشعرية في « أنشودة المطر » وتأمل جرعة « الذوقية » في هذا التفسير : « في قصيدة أنشودة المطر يعبر الشاعر عن الجدب والعقم الشامل في حياة العراق ، باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ، ولكنه في الوقت نفسه يوحي بتجمع البروق والرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه . . وهو حين يستهل قصيدته يتكلم بلسان العاشق الولهان ، فيدندن بإيقاع من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه . . . »[٢٩] . وبغض النظر عن النبرة التعميمية الواضحة فإنك لا ترى مناصا من الاعتراف بمسحة ذوقية - يرفدها نهر ثقافي لجب - في تأويله لنذر الثورة الوشيكة ومظاهرها ؛ بل إن ناقدنا لا يتحرج من أن يقرن أحكامه النقدية - صراحة - بغير قليل من الاحتراسات الذاتية ؛ فهو يؤكد أهمية قصيدة السياب « أمام باب الله » ؛ « لأن إيقاعها وكثيرا من صورها ، وتراكيبها ، قد أثر في اعتقادي بصورة واضحة في عذابات صلاح عبد الصبور وإلى حد ما في إيقاعات أحمد حجازي . . . »[٣٠] ، وهو يعلل لهجة الرضا والتسليم التي غلفت لغة الشاعر في « منزل الأقنان » بمنطق من اهتدى إلى المنطق الأعظم الذي لا تقاس قوانينه بمقاييس العقل البشري ، « وما ذلك في اعتقادي إلا نتيجة لإحساس السياب بأن نهايته قد اقتربت . . »[٣١] .

وشبيه بهذه النبرة الذوقية في تناول العمل الأدبي ذلك المدخل الذي ولج منه الناقد إلى عالم صلاح عبد الصبور ؛ فهو مدخل واضح الذاتية ، يستعين فيه ببعض الرموز الميثولوجية « كربات الفنون التسع » ، و« أرغول حابي » ، لكي يتقرب بها إلى « ربة الشعر » التي ظلت في حداد منذ أن مات شوقي حتى جاء عبد الصبور « فجفت الدموع في عينيها ، وأضاءت البسمة في ثغرها ، وصفق قلبها طربا ، ومن دموعه نضدت الدر في تاجها الجديد . . . »[٣٢] . أترانا من ذلك المدخل المسرف في ذاتيته أمام إيماء جديد إلى إمارة الشعر ؟ وألا ترى في تلك الإيماءة من ملامح الانطباعية أكثر مما فيها من مظاهر الموضوعية ؟ . ثم دعْك من هذا وذاك وتأمل ذلك المهاد الفلسفي الذي وطّأ به الناقد لذلك المفتتح الشعري الجذلان ، والذي كاد به يبايع عبد الصبور بإمارة الشعر : هذه الفلسفة الإيجابية التي اهتدى إليها صلاح عبد الصبور هي أن خلاص الإنسان لا يكون إلا بالموت أو بالحب . . »[٣٣] ، وسل نفسك : « هل تجد كبير اختلاف بين استخدام مفتاح « الخلاص » في تأويل شعر عبد الصبور ، ومفتاح « الملكة المركبة » في تأويل شعر مطران ؟ وأليس البون قريبا بين أولهما وثانيهما فيما يتعلق بفكرة « المفاتيح النقدية » ، بغض النظر عن نوعية هذه المفاتيح وتفصيلاتها ؟؟

و« محمد غنيمي هلال » كان أكثر مباشرة في طرح هويته النقدية من خلال طرحه لطبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلَّغ إليه ، أو المبدع والمتلقي . وتتجلى هذه الهوية فيما دعاه « بالمنهج الوصفي » في النقد الأدبي ؛ هو « المنهج الذي أراه وأدعو إليه في نقد أعمالنا الأدبية ؛ وهو المنهج الأوفق بنتاجنا الأدبي ، بخاصة في أدبنا المعاصر . . ومثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل ، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر ؛ وهي السبيل بعد ذلك إلى إثمار العمل الأدبي ونفوذه في الجمهور ، بعقد صلاته بقرائه ، ومعاونتهم على الفهم ، وإشراكهم في الحكم عن بصيرة ، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد في حكمه النهائي أم خالفوه . . »[٣٤] .

وعلى الرغم مما يبدو في هذا القول من تحجيم لدور الذوق وإنعاش لفعالية « الدراسة الوصفية » و« الرؤية الموضوعية » ، فإن هذا أو ذاك لا يعني إنكار قيمة رهف المزاج الفني لدى الناقد بقدر ما يعني « تأطير » هذا المزاج في قالب من « الحيدة » و« الموضوعية » المستمدتين من طول مخالطة الناقد لعيون الأعمال الإبداعية ، واستشرافه للقيم والأقانيم الجمالية التي تنهض عليها . أما استبعاد الفعالية الذاتية للناقد على إطلاقها فأمر لا تفصح عنه المقولة الآنفة ، فضلا عن تصادمها مع شهادة صريحة « بأن كل ناقد - كما يقول هلال - له حظ من هذا التأثر المباشر . . وله نصيب من الإحساس الفني ، حتى أكثر النقاد اتباعا للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على تجارب فنية يعتدّ بها . . »[٣٥] .

(٥)

وإذا كان هذا هو تصور ذلك الرعيل النقدي لماهية العلاقة بين : المبلِّغ ← البلاغ الأدبي ← المبلَّغ إليه ، بكل تجليات هذه العلاقة وتعدد مستوياتها إبداعا وقراءة ونقدا ، فإن لنا أن نتساءل عن

تصورهم لعلاقة من نوع آخر ، نعنى العلاقة بين العناصر المكونة للعمل الأدبى ذاته ، سواء تصورنا مكونات هذه العلاقة دالا ومدلولا ، أو شكلا ومضمونا ، أو مستويات تتعدد فيها وجوه الصياغة لتنتج من الدلالات ما يتناغم وتعدد هذه الوجوه .

ونقطة البدء فى هذه العلاقة - من منظور هذا الرعيل - تتمثل فى الإيمان بدور النسق الصياغى فى تكوينات العمل الأدبى ، وقد قلنا « النسق » ولم نقل « اللفظ » ؛ « لأن اللفظ فى ذاته لا يوصف - كما يرون - بالحسن ولا بالقبح ، وإنما يعرض له ذلك بانسجامه مع ما حوله من الألفاظ ، ووقوعه فى تضاعيف النظمِّ والتركيب »[٣٦] . ولأن « النسق » هو محور الارتكاز فإن بصر الناقد ينبغى أن يتركز على خصائص ذلك النسق بكل عناصرها التعبيرية والفكرية والشعورية ، ويعنى ذلك أن « النسق » أو « الأسلوب » ليس مادة كلامية وحسب ، بل هو طريقة فى الأداء ، ومنهج فى الإجراءات الأدبية ، يلفّ كل مستويات القول (عبارة وفكرة وصورة) فى « إضمامة واحدة » ، ومن ثم يغدو همّ الناقد « دراسة الأساليب وتمييزها » ، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب - على حد تعبير مندور - بمعناها الواسع ؛ فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء . . . »[٣٧] .

ونريد هنا أن ننبه إلى أمرين لا يخلوان من أهمية ، فمن الواضح - أولا - أن مندورا حين يتجه إلى الأساليب يشير - من ناحية - إلى ما ينبغى أن يركز عليه الناقد من تمييز الأساليب - أو الأنساق - وتحليلها ، ولكنه يلمح - من ناحية أخرى - إلى ما به يكون الأدب أدبا ؛ فهو لا يكون كذلك إلا بفضل خصائص صياغته . قد تثير هذه الصياغة فينا فيضا من الصور الخيالية أو المشاعر والانفعالات ، ولكن يظل الشرط الحاسم فى إبراز أدبية الأدب هو شرط الصياغة بكل مستوياتها .

ومن الواضح - ثانيا - أن أصول هذا المنحى فى نقد « مندور » تضرب بجذورها إلى فترة تكوينه الأولى . وصحيح أن نظرته الآنفة تقع فى أواسط عمره النقدى ، ولكن بوادرها تبدو جليّة فى رافدين مبكرين ، بينهما من التباعد الظاهرى بقدر ما بينهما من الوشائج الداخلية . أما الرافد الأول فهو تراث عبد القاهر الجرجانى الذى ولع مندور بفلسفته اللغوية ، ومنهجه الذى يرى فى اللغة مجموعة من العلاقات ، وأن الألفاظ وحدها لا تفيد حتى تُؤلَّف ضربا خاصا من التأليف ، ويُعمَد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ؛ وهو منهج لا يبعد كثيرا عن المنهج « الفيلولوجى » الذى بدأت الآداب الأوربية تأخذ به منذ بدايات القرن التاسع عشر .

وأما الرافد الثانى فهو منهج الناقد الفرنسى « جوستاف لانسون » فى البحث الأدبى ؛ وهو منهج يعوّل كثيرا على مسألتى « الأساليب » و« الصياغة » ، ويجعل منها محورى العملية الإبداعية والتجربة النقدية جميعا[٣٨] .

ولكن ، حذار أن نفهم من اتخاذ الصياغة نقطة ارتكاز للناقد - فضلا عن الأديب - أية مفاضلة أو ازدواجية بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون ؛ فواقع الأمر أن ما دعاه مندور « بالأسلوب » ليس إلا طريقة فى التأليف تأخذ فى حسبانها « التعبير والتفكير والإحساس على السواء » . وحتى حينما تعرضت هذه النظرة - فيما بعد - إلى قدر من التطور مبعثه تغير المناخ السياسى والاجتماعى ، والتفات الناقد إلى ما دعاه بأقانيم « الخيال » و« العاطفة » و« الفكر » ، وهى أقانيم قد لا تبدو المسحة الصياغية فيها واضحة ، فإن المركب الذى تندغم فيه هذه العناصر مجتمعة لا يبدو مقطوع الصلة بالطريقة أو « الأسلوب » الذى رأى فيه مندور منذ بواكيره النقدية حجر الزاوية فى النقد والإبداع على السواء ؛ « فالخيال هو الذى يثير عاطفته - يعنى مطران - فى قصائده القصصية والدراماتيكية ، حيث نراه يتصور المواقف والأحداث والشخصيات ، ثم ينفعل بما تصور ، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان ، بل يخضعها لعقله وتفكيره . . »[٣٩] .

ولويس عوض يعترف صراحة بتأثره بمندور فى هذه الناحية ، نعنى الإيمان بأن قصارى العمل الأدبى أن يثير بفضل خصائص صياغته شتيتا من الصور والانفعالات والمشاعر . ويبدو أن كفة الميزان لدى لويس عوض كانت - فى بواكيره - تميل لصالح « المُثار » ، فكان لمندور فضل إقامة ذلك الميل ، والوصول « بالمثير » - الصياغة ، و« المثار » - الانفعالات والمشاعر والأفكار ، إلى حالة من التكافؤ : « مندور هو الذى عمّق إحساسى - هكذا يقول عوض - بالجمال ، وقوّى التفاتى إلى الجانب الشكلى فى الآداب والفنون ؛ فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتا إلى مادة الفن ومضمونه منى إلى صورة الفن وشكله ، أى إلى ماذا يقول الفنان وليس إلى كيف يقوله . . »[٤٠] . ويبدو أن أثر هذا الالتفات إلى الجانب الشكلى لم يخفت صداه بتوالى السنين ؛ فعلى الرغم من أن معرفة الرجلين ، أحدهما بالآخر ، تعود إلى الثلاثينيات ، فإننا نقرأ للويس عوض فى الستينيات إدانة لتلك الاتجاهات النقدية والأدبية المجردة ، التى تنادى بأن الأدب للأدب ، والفن للفن ، بنفس قدر الإدانة التى يوجهها لتلك المدارس التى تجعل من الأدب والفن مجرد أدوات ، لأن كلا الفريقين يؤدى فى النهاية إلى « فصم الوحدة القائمة بين الشكل والمضمون »[٤١] . وصحيح أن لويس عوض لا يوضح - على وجه التحديد - طبيعة هذه الوحدة ونوعية الإجراءات الفنية التى تفضى إلى تحقيقها ، ولكن تطبيقاته النقدية قد تشى ببعض ملامح هذه وتلك ؛ فهو فى تناوله لشعر السياب يستعين بالتفسير الأسطورى الرمزى ، ظنا منه « أن أهم الإضافات التى أضافها السياب إلى فنية الشعر العربى توسّعه فى استخدام ما يسمى عادة بالإشارات الكلاسيكية ، أى التراث . . »[٤٢] ، سواء كانت هذه الإشارات يونانية أو رومانية ، وسواء كانت هذه الرموز آشورية أو بابلية أو عربية . ولكنه فى تناوله لشعر عبد الصبور لا يلوذ بمثل هذا المدخل الأسطورى الرمزى ، بل يلجأ إلى فكرة « المفاتيح » النقدية التى تلخص نظرة الناقد بقدر ما تبلور

فلسفة المبدع فى عبارات مختصرة : الخلاص بالموت ، الخلاص بالحب . أما حين يتناول مسرح يوسف إدريس فلا يسعفه التفسير الأسطورى ، كما لا تجذبه فكرة المفاتيح ، ومن ثم نراه يقترب من موضوعه عن طريق الرجوع إلى « المنابع » ، نعنى تحليل فنية يوسف إدريس بإرجاعها إلى عواملها الأولية ؛ فحوار الموتى والأحياء ، والسادة والعبيد ، يرتد إلى سيد الكوميديا « أرستوفانيس » ؛ أما تداخل الحلم والحقيقة فيعود إلى « بيرانديللو » ، كما أن مشاهد الانتظار والانتحار لا تخلو من استيحاء لبعض ما رسمته ريشة صموئيل بيكيت[٤٣] ، وفى هذا كله تتجلى بعض قسمات التطور الذى ألمّ بنظرية النقد لدى لويس عوض ؛ وهو التطور الذى انتقل بهذه النظرية إلى شكل من أحدث أشكال النقد المعاصر وأكثرها تعقيدا ، نعنى بذلك ما يعرف بالنقد المقارن .

ومحمد غنيمى هلال لا يكتم إعجابه بهذا الضرب من « النقد المقارن » ، فلا سبيل إلى النقد المثمر ـ فى نظره ـ إلا بذلك النوع من المقارنة فى حدود ما تمليه طبيعة النص الأدبى . وفى هذه المقارنة يتضح ارتباط النقد بفلسفة الجمال ؛ فهذه الفلسفة دعامة النقد ، على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنة تشرح ولا تفرض ، وتبينّ ولا تقيد ، وتدل بإيحاءاتها على دقائق جمالية دعامتها التذوق الخاص بكل نص ، وإن تكن هذه الدقائق الجمالية بدورها ليست منقطعة الصلة بما عسى أن تشف عنه من قيم إنسانية ؛ « فمتى صدق التصوير وعمُق فلابد أن يبين عن المشاعر والأفكار الإنسانية » ؛ لأن « القيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجمالية على أساس الإيحاء لا التصريح . . » ، و« الجانب الفنى فى الأدب الموضوعى ، متى كملت التجربة فيه وصدقت وعمقت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره وتجاوبه معها عن حرية ووعى ، لابد أن يتراءى عن مضمون إنسانى ونزعة إنسانية . . »[٤٤] .

وانطلاقا من هذا التكافؤ فى معادلة الشكل والمضمون يدين « هلال » هؤلاء النقاد الذين انطلقوا فى تقويم مسرحية رشاد رشدى « لعبة الحب » من ناحية الفكرة دون ربطها بالبناء الدرامى ، بمثل ما يدين أولئك الذين انطلقوا من ضعف البناء الدرامى دون أن يربطوه بضعف الإقناع التصويرى ؛ وما تلك الملهاة ـ فى الحقيقة ـ إلا ضرب من الكوميديا الرتيبة ، يسير بين خطين متوازيين من الرجال والنساء مختلفى الطبقات والأعمار والثقافات ، دون أن يكشف عن أبعاد نفسية ذات قيمة ، ودون أن يوحى ـ بالتالى ـ أية إيحاءات إنسانية أو اجتماعية . « وإنما قررنا هذه المعطيات النقدية ـ هكذا يشرح هلال نتائجه السابقة فى تحليل ذلك العمل ـ كى نوضح منهجنا فى النظر إلى تضامن العمل الفنى فى شطريه من الشكل والمضمون ، بحيث لا يصح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التى يؤديها بوصفه كلا لا يتجزأ . . »[٤٥] .

ولا ضير ـ بالطبع ـ فى نظر هؤلاء إلى العمل الأدبى بوصفه كلا لا يتجزأ ، بل لعل هذه النظرة من أكثر النظرات اتساقا مع طبيعة الدرس الأدبى الحديث ، إنما الضير ـ كل الضير ـ فى أنهم تصوروا ذلك « الكل » حاصل جمع الطرفين : الشكل + المضمون ، وهم ما بدءوا من الشكل (أو الصياغة) إلا ليصلوا عن طريقها إلى ما أسموه « بالأفكار » أو « المشاعر الإنسانية » أو « الدلالة الاجتماعية » ، وفى كل الحالات كانت الثنائية فى مكونات العمل الأدبى تتراءى ـ من حديثهم ـ خلف قناع من الإيمان بوحدة العمل الأدبى .

إنك لن تجد الآن سوى قلة قليلة ، تلك التى لا تزال تؤمن بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمها الفكرية ، أو بين شكل العمل ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل ؛ لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عدة من المعالجة النقدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع ، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء وألوان التعبير وملامحها الفنية البحت ؛ ومن يفهم الوحدة المشار إليها ـ كما فهمها أصحابنا ـ بوصفها حاصل جمع الطرفين ، معتقدا بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى كل عناصرها ، قانعا منها بهذا التفسير الكمّى الاستقصائى ؛ وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوازى بينهما على هذا النحو ، مع أن الفارق بينهما ـ فيما نرى ـ ليس فارقا حقيقيا بقدر ما هو فارق منطقى بحت ، ومن ثم فالعلاقة بينهما وبين العمل الأدبى ليست علاقة الجزء بالكل ، وعلاقة أولهما بثانيهما ليست علاقة الظرف الخارجى بالمظروف الداخلى ، ولا هى علاقة الكيف بالكم ، بل إنها علاقة جدلية يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذى صاغه « هيجل » حين قال : « ليس المضمون إلا الشكل حين يتحول إلى مضمون ، وليس الشكل إلا المضمون عندما يتحول إلى شكل »[٤٦] وهو قول تبدو أهميته فى أنه يلحظ ما بين هذين التصوّرين من طبيعة التفاعل الدائم والتوتر المستمر .

(٦)

ومع ذلك كله ، يذكر لهذا الرعيل ـ نكاد نقول : التيار ـ النقدى ، أنه ولو لم يلحظ آليات التفاعل المنتج والجدل الخلاق بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون ، برغم إيمانه بوحدة كليهما ، فإنه كان حريصا ـ كل الحرص ـ على توكيد فنية العمل الأدبى وتعميق جمالياته . وأبرز الأمثلة على ذلك موقفان له بإزاء علمين من أعلام أدبنا بصفة عامة ، وأدبنا المسرحى بصفة خاصة .

● الموقف الأول كان بإزاء مسرحيات توفيق الحكيم ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بالمدى الذى بلغته الشخصية فى هذه المسرحيات من الحيوية واكتمال البناء . وقد كان مندور ـ منذ أواخر العقد

السادس من هذا القرن ـ من أوائل من نبهوا إلى أهمية الحوار فى أدب الحكيم ، وأن الحكيم لم يستخدمه وسيلة درامية فحسب ، بل أراد استغلاله وسيلة مطلقة للتعبير غير مقيد بفنية المسرح . وأيا كانت وجهة النظر إلى قيمة الحوار فى العمل المسرحى ، فإن موطن الجدل ـ بحق ـ تمثل فى اقتناع الحكيم بأن يجعل للحوار قيمة أدبية محضة ، بحيث يقرأ على أنه أدب وفكر حتى ولو لم يُمثل ؛ وهو مطمح ، « لا يزال الغموض ـ كما يقول مندور ـ يكتنفه من أطرافه ؛ فمن المؤكد أن الحكيم فى مسرحياته لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفى ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات ، وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات ، وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ، ولما حدد لها مكانا وزمانا . . »[٤٧] .

ويربط مندور بين هذا التركيز الفنى على الحوار وإهمال الجناح الآخر من جناحى الأداء الدرامى ؛ وهو طاقة التشخيص والقدرة على بث زخم الواقع فى شرايين الشخصيات الدرامية بحيث تبدو مقنعة ومؤثرة ؛ « فالنقص الواضح فى مسرحيات الحكيم الذهنية هو فى خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذى يجريه داخل الذهن البشرى ؛ فالشخصيات فى مسرحه الذهنى لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه . وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز . . . »[٤٨] .

ويجعل محمد غنيمى هلال من تفتيت القوى الدارمية إلى رموز سببا لا لضعف الشخصية فحسب ، بل لانهيار البناء المسرحى كله ؛ لأن روابطه الحيوية تصبح أقرب إلى التجريد ، ومن ثم « تفقد المسرحية بنيتها الدرامية ، وحركتها الحيوية وقوتها فى الإقناع . . »[٤٩] ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إن فقدان الحيوية والإقناع والدوران فى إطار التجريد الواضح يفضى إلى شحوب ملامح الصراع الدارمى وتقلص بواعثه ، حتى لتضحى الشخصيات أشبه بدمى مشدودة بخيوط صناعية ، قدرها وحركتها مرهونة بأصابع مبدعها ، يبسطها ويقبضها كما يشاء وقتما يشاء .

● أما الموقف الآخر لهذا التيار فى توكيد فنية العمل ، وتوثيق صلة هذه الفنية بجماليات الجنس الأدبى لا بمجرد جماليات اللغة ، فقد تجلى بوضوح فى قراءتهم لأعمال شوقى المسرحية . وهم يتفقون ـ بادىء ذى بدء ـ على ما يتمتع به شوقى من ملكة إبداعية عاتية ، وقدرة فائقة على امتلاك ناصية النغم الشعرى ، ولكنهم ـ من بعد ـ يختلفون حول المدى الذى استطاعه المبدع فى المواءمة بين هذه الملكة ومقتضيات الصياغة الدرامية ؛ فهو ـ أى شوقى ـ قد أقحم عناصر دخيلة على عنصر الدراما حين سمح ـ أحيانا ـ بمشاهد قصصية ووصفية لا تتضح علاقتها بالنسيج الدرامى ؛ وهو ـ أيضا ـ قد صبغ الأداء الدرامى بمسحة غنائية هى إثارة من الفن الشعرى الذى كان فارس حلبته ، « والذى لم يستطع التخلص من طابعه الغنائى »[٥٠] ، حتى لكأن مشاهد مسرحياته « قصائد شجية » ، وحتى لتكاد مواقفها أن تكون قطعا غنائية قائمة بذاتها ، لا أجزاء من مسرحية ، على نحو ما نلحظ فى مونولوجات كليوباترا وأنطونيو ، أو وادى العدم ، أو أغنية التوباد . . »[٥١] .

ويشير محمد غنيمى هلال إلى الملحظ نفسه فى شعر شوقى المسرحى ، وهو أنه « يكثر فيه الغناء » ، بل لعله يتوقف عند المشاهد نفسها التى سبق مندور فرآها مفعمة بالغنائية ، ولكنه يمضى فيفصل ما أجمله مندور من آثار سلبية لهذه الغنائية ، فبذلك « يختلف الشعر المسرحى عن الحدث فى تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات ، بل إن هذه الغنائية تقف بالحدث أحيانا ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية ، وبالحركة الدرامية فى المسرحية . . »[٥٢] . ومعنى هذا الموقف وسابقه أن فنية العمل الدرامى وإحكام بنائه أولى بالاهتمام من بلورة الفكرة مجردة ، مهما كانت قيمتها ، وأن جمالية الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه العمل مقدمة على جمالية اللغة ، حتى ولو كانت شعرا . . ، وأن العبرة ـ فى نهاية الأمر ـ بالجانب التقنى ومدى دقته فى الإيحاء بما عسى أن يشف عنه من دلالات إنسانية وفكرية ووجدانية .

ولكن هذه الثغرة فى الجانب اللغوى من مسرحيات شوقى الشعرية لا تدفع بالناقد ـ نعنى هلال ـ إلى رفض الشعر ـ على إطلاقه ـ لغة للعمل الدرامى ، لأن درجة توفيق شوقى فى مسرحياته لم ترتهن بحظه بما هو شاعر ، ولا بلغة شعره المسرحى من حيث هى لغة ، بل ارتهنت أساساً بمدى قدرته على المواءمة بين هذه اللغة وبقية العناصر الدرامية ، أى بمدى مسرحية هذه اللغة وحظها من الطاقة الدرامية ، وهى طاقة يختلف فيها الناثرون كما قد يختلف فيها الشعراء ، أما الشعر فى ذاته فلا يمثل عائقا أمام التدفق الدرامى ، بل إن تاريخه فى المسرح أعرق من تاريخ النثر فيه ، فضلا عما يتيحه للمسرحية من استغلال إمكانات اللغة فى أتم صورة وأقواها تأثيرا ؛ إذ يوحى الشعر الجيد المستوفى لطابعه الدرامى بالأفكار والمشاعر المعقدة ، بموسيقاه ، ثم بصوره على الأخص ، « ولا يتنافى الشعر ـ فى المسرحية الشعرية المحكمة ـ مع الواقعية إذا فهمت فهما رحيبا ، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى لا يتعداه . . »[٥٣] . وجلىّ أن غنيمى هلال ـ فى هذه الفكرة بخاصة ـ متأثر بنظرية ت.س. إليوت فيما يمس علاقة الشعر بالدراما . وقد نعى إليوت على الواقعيين أنهم على حين ينفون الشعر من حقل الأداء المسرحى نرى النماذج العليا من آباء المسرح الحديث ، مثل « هنريك إبسن » و« أنطون تشيخوف » يضيقون ذرعا بمحدودية اللغة النثرية وانحصار مداها صورا ومفردات[٥٤] .

وتتقيد نظرة مندور إلى طبيعة اللغة المسرحية بقيد جمالى عام ، هو أن الشعر تصوير على حين أن النثر تعبير ؛ « فالنثر بوجه عام سير نحو هدف ، هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب ؛ وهو لذلك وسيلة لا غاية ؛ أما الشعر ففن جميل فى ذاته ، يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا ، ويأتى التعبير فيه فى المرتبة الثانية . . . وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحى . . »[٥٥] ، وهذا

المنظور الجمالى العام لا ينفى - بطبيعة الحال - ما هو معلوم من وجود عدد من المآسى التاريخية المصوغة شعرا ، التى ارتفعت إلى مستوى من الأداء لا يقبل الجدل فضلا عن النكران ، ولكن هذه الصياغة الشعرية إن واءمت معالجة الحدث الماضى - فيما يحسب مندور - فقد لا توائم معالجة الحدث الحاضر ، وإن وافقت طبيعة المأساة ، فقد لا تكون بالقدر نفسه من الموافقة مع الملهاة . وقد جرب شوقى الشعر فى ملهاة عصرية هى « الست هدى » فلم يصب فيها من النجاح أكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولم يكن للشعر فى هذه الحالة من ذرائع التوفيق أكثر مما كان له فى الحالات السابقة ، « وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، وربما كان النثر العامى أكثر ملاءمة من النثر الفصيح ، حتى يأتى أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التى يصورها . . »(٥٦) .

(٧)

وربما لفتتنا مقولة مندور تلك عن مواءمة العامية للطبيعة وشدة لصوقها بالحياة ، إلى إشكالية مهمة - ولعلها أخيرة - فى الهيكل النقدى لذلك الرعيل ، ونعنى بها إشكالية اللغة فى أجناس الأدب الموضوعية بخاصة .

ولن نستطيع أن نستوعب كل الخلفية النقدية التى تذرع بها ذلك الرعيل تجاه نظرية اللغة ما لم نلم بنقيضها ، ونعنى بذلك النقيض وجهة النظر التى ذاعت فى العقدين السادس والسابع ، منادية بأن الواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هى واقعية الحال والمقال جميعا ؛ واللغة - من ثمة - ليست أداة حوار أو قنطرة لقاء بين طرفين ، بل هى جزء من مكوّنات النموذج البشرى وعنصر من صميم عناصره ؛ ولكى تتم المطابقة - أو المحاكاة - بين الأصل والنموذج ينبغى على الكاتب أن يجعل شخوص عمله الأدبى تتكلم اللغة نفسها التى تنطقها فى واقع الحياة ، وعلى العكس من ذلك فإن « الكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التى هى السبب فى كيانه ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصةً جاء الحدث ناقصا . . »(٥٧) .

فى مقابل هذا ، وعلى النقيض منه ، يرفع أصحابنا مقولة أن الصدق فى تصوير الواقع لا يعنى الالتزام بحرفية نقله ، وإنما يعنى انتخاب الظواهر النموذجية التى يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحى بالفكرة الكلية المتوخاة من العمل الأدبى ، وهو حينذاك - نعنى الفنان - لا يرتفع فوق الواقع ، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يخل ذلك بدقة التصوير وصدقه ؛ الأمر الذى لا يستبعد أن يضع الكاتب على لسان الشخصية الدارجة لغة قد تكون غير دارجة ، على أساس أن الواقع ليس حالة مجردة ، بل هو الواقع مضافا إليه ذات الفنان ، وما أشبه اللغة الدارجة لدينا - كما يقرر مندور - بشعبية باريس Argot ، أو كوكنى لندن Slang ، مع أن الأدباء فى كلا البلدين يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعرا ونثرا ، وقصارى ما يفيدونه منهما ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الأدب الموضوعى لدينا ، هو استعارة بعض التعبيرات الشعبية ، أو بعض الدوائر الكلامية الدارجة التى تمثل للشخصية المتحاورة « مايشيع الطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى . . »(٥٨) . والذى لم يذكره مندور أن تدجين هذه العبارات والدوائر فى سياقها الفصيح ، يفضى بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق ، الأمر الذى ينفى عنها كثيرا من أصباغها العامية .

وأصحاب هذا الاتجاه لا يعوّلون - أساسا - على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية ، ومن ثم المفاضلة بينهما من حيث الصلاحية . وحتى مندور حين أومأ إلى مواءمة النثر العامى للكوميديا العصرية جعل ذلك دائرا فى نطاق « الرجحان » مرة و« الاحتمال » مرة أخرى ؛ ذلك أن لكل من اللغتين - فى نظرهم - جمهوره ، ولكل منهما مجاله ، كما أن لكل منهما وسائله . وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية ، ومن هنا تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقى ، لاختلاف المجالات والوسائل ، ناهيك عن نوعية المتلقى الذى تتوجه إليه كل منهما . وقد يمكن التسليم - فيما يحسب هذا الرعيل - بأن العامية أكثر رواجا فى شئون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة وتوليداتها ، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيرا له فى لهجات كثير من الأمم والشعوب ، وبرغم ذلك « لم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتبهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من الفصحى ، أو أن يجعل إحداهما فى صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبى يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء . . »(٥٩) .

والتناقض الحقيقى - فيما يرى هؤلاء - يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى ، من حيث هى فصحى ، عن أن تكون وسيلة للحوار فى أجناس الأدب الموضوعية ، ذلك بأن الواقعية لن تعنى فى هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، « مع أن الفرق شاسع - بتعبير محمد غنيمى هلال - بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة ؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع . . ولا ضير أن يحاور صبى أو عامى باللغة العربية على ألا يكون فيها تكلف أو فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامى آراء فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو صورا عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف . . . »(٦٠) . ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامى إذا كان يعانى من قصور فى تمثل الموقف وإقناعنا به ، فإذا نجا من هذا القصور فقد لا يخسر الكثير حين يتعذر نقل بعض « الرتوش » الموضعية فى العامية إلى ما يناظرها من لغة الحوار الفصيح ؛ لأن صدق العمل لا يرتبط - فى التحليل الأخير - بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته ، ومنها اللغة ، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توفيقها فى تمثّل - ولا نقول

مطابقة ـ الطبيعة الإنسانية بمختلف أبعادها النفسية والخلقية والروحية . ويعنى ذلك أن دقة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفنى ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل prototype ، وأنها سمات موقفية ، قبل أن تكون سمات لسانية . . »(٦١) .

***

ولعلنا ـ بعد ـ لا نكون بحاجة إعادة التذكير بتلك القسمات المشتركة فى وجه ذلك الرعيل النقدى . ومن تلك القسمات ما يتعلق بالحرص على توكيد النزعة الإنسانية فى العمل الأدبى ، والإيمان بموضوعية الذاتية فيما يخص صلة العمل بصاحبه ، وبذاتية الموضوعية فيما يخص صلة الناقد به ، ثم الإلحاح على دور الصياغة والنسق الفنى بقدر الإلحاح على وحدة الشكل والمضمون بوصفهما كلا لا يتجزأ ، أما واقعية اللغة فلا تمثل سوى عنصر واحد من عناصر الواقعية الفنية ، التى تعنى ـ قبل كل شىء ـ واقعية النفس البشرية ، وواقعية الصراع الذى تخوضه ، وتنوء تحت ثقله . وتلك جميعا ملامح مشتركة بين أقطاب هذا الرعيل ، تنهض فى التقريب بينهم بما تنهض به الأوانى المستطرقة فى التقريب بين الروافد المختلفة ، وتصل بين مواقفهم النقدية بخيوط حميمة من التشابه ، بل التلاقى ، ثم الامتزاج ، الأمر الذى يسوغ رصد تراثهم ـ على نحو ما فعلنا ـ فى قَرْن جمالى واحد ، دون أن يعنى ذلك تعسفا فى فرض إطار ، أو تكلفا فى إطلاق تسمية ، أو تعمدا من قِبَل أىٍّ منهم أن يشكِّل مع أنداده مدرسة نقدية جهيرة الملامح والتخوم ، بل الأحرى أن يقال إن ما بينهم من سمات مشتركة هو أقرب إلى تلاقى الأمزجة ، وتواصُل المشارب ، وتوارُد الأذواق النقدية على غير تواعُد أو اتفاق .

الهوامش :

(١) انظر : روز غريب / النقد الجمالى ـ بيروت سنة ١٩٥٢ ص ٦٥ .
(٢) لويس عوض : الثورة والأدب ـ القاهرة ١٩٧١ ص ٢٠ .
(٣) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ـ مكتبة نهضة مصر ، ص ٦٤ .
(٤) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٣٧ ص ١١٢ ـ ١١٣ .
(٥) نفسه .
(٦) محمد مندور : فى الأدب والنقد ـ ط ١ ـ سنة ١٩٤٩ ص ٣٢ .
(٧) نفسه : ص ٣٦ .
(٨) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى ـ ط ٣ ـ سنة ١٩٦٤ ص ٣٢٨ .
(٩) السابق : ص ٣٥٦ .
(١٠) محمد مندور : فى الأدب والنقد ص ٣٨ .
(١١) محمد غنيمى هلال : موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية فى الخلق الأدبى ، المجلة ـ مايو ١٩٦٣ ص ٣٩
(١٢) نفسه : ص ٣٩ .
(١٣) محمد غنيمى هلال : ما الأدب ؟ المجلة ـ يوليو ١٩٦٠ ص ٩١ .
(١٤) محمد مندور : فى الأدب والنقد ، مرجع سابق ص ٣٦ .
(١٥) محمد مندور : فى الأدب والنقد ، ص ٩٧ .
(١٦) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، ص ٧٢ .
(١٧) محمد مندور : مسرحيات شوقى ، القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٤٢ ـ ٤٣ .
(١٨) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٩٣ .
(١٩) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى ، ص ٣٩٢ .
(٢٠) محمد مندور : خليل مطران ـ القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٧ .
(٢١) محمد مندور : إبراهيم المازنى ـ القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ١٦ .
(٢٢) السابق : ص ١٦ .
(٢٣) نفسه : ص ١٧ .
(٢٤) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٤٧ .
(٢٥) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١٤٢ .
(٢٦) مندور : النقد المنهجى : ص ١٥ .
(٢٧) مندور : خليل مطران ص ٥٢ ـ ٥٣ .
(٢٨) السابق : ص ٤٣ .
(٢٩) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٥٤ ـ ٥٥ .
(٣٠) السابق : ص ٦٤ .
(٣١) نفسه : ص ٦٥ .
(٣٢) لويس عوض : أهرام الجمعة فى ١٧ أغسطس سنة ١٩٦٤ ، الثورة والأدب ـ ص ٩٢ ـ ٩٣ .
(٣٣) السابق .
(٣٤) محمد غنيمى هلال : فى النقد المسرحى ـ دار نهضة مصر ـ ص ٣ .
(٣٥) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٣٣٣ .
(٣٦) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ ص ١٤٢ .
(٣٧) مندور : فى الأدب والنقد ، ص ٦ .
(٣٨) انظر تجليات هذين الرافدين فى : النقد المنهجى ، الذى كتب رسالة دكتوراه سنة ١٩٤٣ ـ ص ١٣ ، ٣٣١ .
(٣٩) محمد مندور : خليل مطران ص ٢١ .
(٤٠) لويس عوض : الثورة والأدب ص ١٤ .
(٤١) مجلة / المجلة / مايو ١٩٦٣ ص ١١٠ .
(٤٢) الثورة والأدب / ص ٧٠ .
(٤٣) انظر دراسته بعنوان : فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك / الثورة والأدب ص ٢٩٧ .
(٤٤) النص وسوابقه فى : محمد غنيمى هلال / فى النقد المسرحى / نهضة مصر / القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٦ .
(٤٥) السابق : ص ٦٦ .
(٤٦) هيجل : المؤلفات الكاملة جـ ١ ص ٢٢٤ .
(٤٧) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم / ط ٢ ـ القاهرة ـ ص ٣٥ .
(٤٨) السابق : ص ٣٧ .
(٤٩) محمد غنيمى هلال : المواقف الأدبية ـ القاهرة ص ١٢٥ .
(٥٠) محمد مندور : مسرحيات شوقى ـ القاهرة ١٩٥٤ ص ٥٣ .
(٥١) السابق : ص ٥١ .
(٥٢) فى النقد المسرحى : مرجع سابق ص ٥٤ ـ ٥٥ .
(٥٣) السابق : ص ٤٩ ـ ٥٠ .
(٥٤) انظر مقالة إليوت فى صلة الشعر بالدراما :
T/.S. Eliot; Poetry and Drama, London, 1951.
(٥٥) محمد مندور : مسرحيات شوقى ص ٥٥ .
(٥٦) السابق : ص ٤٥ .
(٥٧) رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ـ القاهرة ١٩٥٩ ص ١١٨ .
(٥٨) محمد مندور : الأدب وفنونه ـ القاهرة ١٩٦١ ص ١٢٢ .
(٥٩) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٦٨٢ .
(٦٠) السابق : ص ٦٨٢ ـ ٦٨٤ .
(٦١) لاحظ شرح جون دريدن لمفهوم الصدق فى تصوير الشخصية وتعليق ديفيد ديشيز عليه فى :
Critical Approaches to Literature, London, 1969, p.74.

الشعراء النقاد :

تأمـــــلات في التجربة النقدية

عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، كمال أبو ديب

عبد العزيز المقالح

١ — مدخل :

يشير كتاب « في الميزان الجديد » للدكتور محمد مندور إلى حوار قديم كان قد بدأ في أوائل الأربعينيات حول « النقاد الشعراء » . ويبدو أن الحوار — يومذاك — قد ظل مقصوراً على اثنين من النقاد غير الشعراء هما : الدكتور مندور نفسه وزميله الأستاذ محمد خلف الله أحمد . وقد بدأ ذلك الحوار — الذي احتضنته مجلة « الثقافة » في أعقاب نشر خلف الله لمقال في المجلة نفسها بعنوان « الشعراء النقاد » يطالب فيه الشعراء والكتاب المبدعين أن يبتعدوا عن نقد الأعمال الأدبية ، لأنهم — من وجهة نظره — لا يصلحون للقيام بتلك المهمة العلمية ، أو — على حد التعبير الذي أورده عنه مندور — لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة فيه . . . وذلك لأن النشاط الفني — كما يقول — فيض حيوى متدفق ، يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والإبداع ، وأن النشاط النقدى حركة قائمة على الأناة والروية ، تعنى — بالضرورة — بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها .

وقد رأى الدكتور مندور في هذا الاتجاه أثراً ضاراً في دراسة الأدب ونقده ، وخطراً يصيب الحياة الأدبية بالعقم ؛ لأنه أولاً يدعو إلى نقد تقريرى يقوم على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، ولا يقيم أدنى وزن للذوق وما يثيره النص الأدبى من استجابات فنية وعاطفية لا يستطيع علم النفس أو علم الاجتماع أو أى علم آخر صقلها أو تعهدها ؛ وثانياً لأنه ينكر حقيقة وجود الشعراء النقاد . والرأى الثانى هو ما يهمنا من ذلك الحوار في هذا المدخل الذي قد يطول قبل أن نلتقى بمواقف المبدعين النقاد من خلال الاقتراب من ثلاث تجارب نقدية تحاول اختزال الرحلة التى بلغتها حركة النقد الأدبى العربى المعاصر في الربع الماضى من القرن .

يقول الدكتور مندور في الجزء الأول من ملاحظاته : « أعتقد أن الاتجاه الذى يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب ؛ لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب وفهم الأدب ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد . النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضوعيا ؛ فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحُله . النقد وضع مستمر للمشاكل ؛ والصعوبة هى في رؤية هذه المشاكل ؛ وهى متى وضعت وضح حلها لساعته . والذى يضع المشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أى علم في الوجود ، وإنما هو الذوق الأدبى . وهذا شىء ليس له مرجع يرجع إليه .

«وأسارع فأقول : إن الذوق ليس معناه ذلك الشىء العام التحكمى ، وإنما هو ملكة إن يكن مردها ككل شىء في نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتصقل بالمران »

الظاهرة المثيرة للإعجاب أن تصدر مثل هذه الأحكام عن ناقد أكاديمى كان يمكن أن يستجيب في يسر لنداء دائرة الاختصاص ، لكن معرفته الواسعة بالأدب العربى ، ومتابعته الدائبة لآخر ما

وصلت إليه مناهج البحث فى الأدب الأوروبى ، جعلاه يتبنى موقفاً آخر يؤكد من خلاله قدرة العمل الفنى على امتلاك قوانينه الخاصة به ، كما أهّله هذا الوعى المبكر والإدراك لخصوصية الفنون والآداب للوقوف ضد إقحام العلوم والمعادلات العلمية فى مجال النقد الأدبى ، وإلى إنكار ما يسمى بالنقد العلمى التحليلى ، الذى يحاول أن يدرس الأعمال الأدبية والفنية فى ضوء القوانين الخارجية والخاصة بتطور الحياة الاجتماعية . وقد أطال مندور فى رده على الأستاذ خلف الله ، مستعيناً بما عرف لدى النقاد العرب القدامى ، ابتداء بابن سلام الجمحى ، وبما لدى لانسون Lanson عميد النقد الموضوعى فى فرنسا ، الذى يرى « أن النص الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثير لدينا من استجابات عاطفية ، وأنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق فى تعريف الأدب ثم لا نحسب له حساباً فى المنهج » .

ويمضى الدكتور مندور فى اعتراضه على زميله الفاضل قائلاً : « وليس أدل على صحة ما أقول به من واجب قصر المشتغلين بالأدب جهدهم ، أو على الأقل معظمه ، على دراسة النصوص الأدبية ذاتها ، بدلاً من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب . وتضييع وقتنا فى ذلك ــ من كلام الأستاذ خلف الله نفسه . نظرته إلى النقد كشىء يقوم على الروية ويخالف الخلق الفنى . وظنه أن الشعراء والكتاب لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة فيه ، وأنه لابد للنقد من أن يكوّن لنفسه أولاً فكرة أساسية فى الأدب والفنّ ــ كل هذا كلام مردود وخطر ، وذلك لأن ما فيه من حقائق تاريخية غير صحيح ، وما فيه من آراء شخصية للزميل الفاضل لا أراه مصيباً فيها » .

ثم يصل الدكتور مندور فى رده الأول إلى وقفة مع زميله حول الشاعر بما هو ناقد نابع من داخل التجربة ؛ ناقد معتمد على المعارف الأدبية التى يتكون منها الذوق الأدبى،أو الذائقة النقدية القادرة على البحث فى الشعر من داخل الشعر ومن جوهر طبيعته الإبداعية فيقول : « فأما ملاحظته عن قلة عدد الشعراء النقاد الذين يعنون بالناحية النقدية من فنهم ، فهذا غير صحيح فى مختلف الآداب العالمية . وأنا لا أدرى كيف يقال قول كهذا . والناظر فى تاريخ الآداب يجد نوعين من النقد : نسميه وصفياً ، ونعنى به نقد النقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين ليستنبطوا حقائق ويصفوا لغيرهم . وهذا النقد قد ابتدأه اليونان وبخاصة أرسطو فى كتابيه « الخطابة » و « الشعر » . وأنا لا أقول إن ارسطو كان كاتبا أو شاعرا ، ولكن ما الرأى فى « هوراس » الشاعر اللاتينى الشهير ؟ ألم يكتب « فن الشعر » ؛ وهى قصيدة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت فى فنون الشعر المختلفة ، وأصول كل فن ومن تميز فيه ؟ وما الرأى فى « بوالو » ، الشاعر الفرنسى الشهير أيضاً ، وقد وضع « فن الشعر » كما فعل هوراس ؟ بل ما بال الأستاذ خلف الله يظن أن « الشعراء القدامى » عند العرب لم يتناولوا النقد إلا فى بيت للبحترى وبيت لأبى نواس ، مع أن لأبى تمام أيضاً بيتاً يقول فيه « إن الشعر صوب العقل » ، وهذا يحدد مذهبه ؛ بل دعنا من البحترى وأبى تمام ، ثم لننظر إلى أبى نواس وفى معظم خمرياته وغزله نقد لمذهب القدماء . الأمر عند أبى نواس ليس أمر بيت من الشعر بل أبيات إن لم يكن مئات الأبيات . ومع هذا نسلم مع الأستاذ أن « الشعراء القدامى » عند العرب ــ فيما عدا أبا نواس ــ لم يقتتلوا فى سبيل مذاهبهم الأدبية ، لأن هذه المذاهب لم تكن قد اتضحت بعد ولا تنوعت ؛ ولكن ما الرأى فى شاعر كابن المعتز ؟ ألم يكتب فى النقد « كتاب البديع » الذى يجمع بين علم البيان وفن النقد ؟ ألم يكتب فى « سرقات الشعراء » ؟ ألم يضع الشعراء فى طبقات فى كتابه « مختصر طبقات الشعراء » ؟ ثم ما الرأى فى أبى العلاء صاحب « ذكرى حبيب » و « عبث الوليد » و « معجز أحمد » ثم رسالة الغفران ؟ وهب أن كتب أبى العلاء يغلب فيها الشرح على النقد ، وأنه قد ضاع معظمها أيضاً ؛ ولكن أليس لدينا فى رسالة الغفران نقد من خير ما خلف الشعراء القدامى ؟!

ولنترك القدامى لننظر فى المحدثين فى الشرق والغرب . وكلنا يعلم أنه منذ القرن السادس عشر ، أى منذ البعث العلمى ، كان الشعراء والكتاب هم طليعة النقاد وخير النقاد ؛ ونقدهم يجمع بين ما نسميه بالنقد الإنشائى ، ذلك الذى يدعو إلى مذهب جديد من مذاهب الأدب ، كالمذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو الواقعى . . إلخ . ومن منا لا يذكر شكسبير فى « هملت » ، وجيته فى « الشعر والحقيقة » ، وموليير فى « الفن الرومانتيكى » ، وفكتور هيجو فى « مقدمة كروموبل » ، وشيلى فى « الدفاع عن الشعر » ، ووردزورث فى « مقدمته » ، وفاليرى فى « متفرقاته » ، ودانتى فى « اللغة العامية » ، وديهامل فى « دفاع عن الأدب » ؟ بل إننى لا أعرف أو لا أكاد أعرف كاتبا أو شاعرا لم يكتب أو يتحدث فى النقد . وهل يظن الأستاذ خلف الله أن أحدا يستطيع أن يكون شاعراً أو كاتباً مجيداً إلا أن يكون ناقداً ، ليبدأ بنقد ما يكتبه ووزنه جملة جملة وحرفاً حرفاً ؟ وهلا يرى معى الأستاذ أن كل الفارق بين القدامى والمحدثين هو أن القدامى كانوا ينقدون أنفسهم أو غيرهم دون أن يشعروا بالحاجة إلى كتابة ذلك ، وأن المحدثين ينقدون ثم يدونون ، لتبصير جمهور القراء بحقائق الأدب ؟ » .

وكأن هذا القدر من الأدلة والبراهين لم يقنع الأستاذ خلف الله ؛ إذ مضى فى مقال آخر بعنوان « بعض مناهج الدراسة الأدبية » يؤكد ما ذهب إليه فى مقاله السابق ، مستعينا ــ كما يقول مندور ــ بآراء « آبركرومبى » ، ليدلل على وجود ملكة إنتاج وملكة نقد . ولم يكن بين المتحاورين خلاف على وجود الناقد المحترف ، وإنما الخلاف حول وجود المبدع الناقد والشاعر الناقد على وجه الخصوص . لهذا فقد تجاوز مندور هذه الملاحظة بعد أن أثبت فيما سبق أن كل شعرائنا القدامى نقاد ، وأن معظم نقادنا القدامى شعراء ، ومضى ليفند ما ذهب إليه الأستاذ خلف الله من ضرورة الاستعانة بمناهج العلوم فى النقد الأدبى ، مؤكدا أن النقد هو فى دراسة النصوص وتمييز الأساليب ، وأن هذا الفن يستعين بضروب من المعارف ، ولكنه لا يستخدمها ليحاول أن يضع بفضلها قوانين عامة للأدب ثم

يأتى الناقد فيطبق تلك القوانين على النص الذى أمامه ، فما تمشى مع القوانين كان جيداً ، وما خرج عنها كان رديئاً .

٢ — بين منطق الخطاب الإبداعى والخطاب العلمى :

ويلاحظ أن الدكتور مندور — فى معرض رده على المقال الثانى للأستاذ خلف الله — قد أنكر علمية الأدب وعلمية النقد وعلمية الخلق الأدبى وعلمية تاريخ الأدب ، كما أنكر على مفكرى القرن التاسع عشر فى أوربا تنسيب هذه الاتجاهات إلى العلوم أو توصيفها بالعلمية . وهو بذلك يدحض كل محاولات الأستاذ خلف الله لجعل النقد علماً يكتسب بالمهارات العلمية وحدها ، وبالاعتماد على التثقيف وتطبيق قوانين العلوم على الأدب . وهذا ما لا يتسع له صدر هذا المدخل،الذى أخذ أكثر مما ينبغى من ذلك الحوار لأهميته وأسبقيته فى هذا المجال .

والآن ، لنتساءل نحن كذلك ، بعد أن قمنا باختزال جوانب من موضوعات الحوار الذى دار فى أوائل الأربعينيات بين اثنين من النقاد غير الشعراء،عن جدوى ذلك الحوار ، وهل كان الأستاذ خلف الله مخطئا فى طرح مثل هذه القضية،أو أن ظروف المرحلة وما اقتضته من تشابك فى المناهج والمصطلحات ، وما تميزت به من إكبار لدور العلم وحض على النزعة العقلية ، قد كانت وراء ذلك . وفى تقديرنا أن الحوار حول هذه القضية ، التى ماتزال تطرح نفسها حتى اليوم ، قد كان أكثر من مفيد ، كما أن تلك العوامل مجتمعة قد كانت الدافع الحقيقى وراء طرح مثل تلك القضية للحوار ، بما تضمنته من التفريق بين الملكات أو القدرات ، وبما وقع فيه الأستاذ خلف الله من تغليب أحكام المعرفة العلمية على أحكام الذائقة الإبداعية ، ومن محاولة إخضاع النص الأدبى للتجارب والأبحاث بدلاً من إخضاعه للقراءة الفنية ، والوقوف عند تفصيلاته الإبداعية .

إن الخوف من أن يتحول النقد عند الشعراء النقاد إلى توصيف إنشائى ، وتصور بلاغى ولغوى ، وما يتبع ذلك من غياب التحليل العلمى ، هو الذى أحاط التجربة النقدية للشعراء بقدر غير قليل من الحذر.كما أن اكتفاء بعض الشعراء النقاد بالتعبير عن الانفعالات الشعورية تجاه النص الأدبى ، دون استيعاب حقيقة العالم الموضوعى للنص ، قد ولد لدى الآخرين — والنقاد المحترفين بخاصة — شعوراً بأن هناك من هو أدرى بالنص الأدبى من الشاعر ، وأعمق منه فى إدراك أبعاد العمل الإبداعى ، وإعطائه قيمته ، ووضعه فى مكانه الصحيح من المعطيات الإبداعية . وفى حالة امتلاك الشاعر الناقد للعالم النقدى بنظرياته ومناهجه يختلف الأمر . ويتميز هذا الأخير عن الناقد المحترف بأنه أكثر من سابقه معرفة بالنص الأدبى ؛ لأنه — أى الناقد — يتحرك فى نطاق اختصاصه . وتغدو مقولة أن الشاعر هو فلاح الغابة ، والعارف لعمر أشجارها ، والطريق بين أوراقها ، مقولة صادقة تماماً .

وفى هذا السياق تقفز مقولة أخرى طالما ترددت على الأفواه وجرت بها الأقلام ، وهى مقولة « الناقد شاعر فاشل » ؛ تلك التى لم تصدر من فراغ ، كما لم تكن تعبيراً — كما قيل — عن ردود فعل الشعراء ضد النقاد ، وإنما هى تعبير غير موفق عن حقيقة الشاعر الذى أغرته الوظيفة الثانوية للمبدع فلم يواصل طريقه الشعرى ، واكتفى بما هيأته له معارفه الشعرية وطبيعته العامرة بالتجربة الخلاقة من الاتجاه إلى النقد وإلى الكتابة عن الشعر بدلاً من كتابة الشعر . ومن هذا الموقع يمكن النظر إلى معظم النقاد العرب المعاصرين ؛ فطه حسين — وهو من أبرز النقاد العرب المعاصرين — تضافر فيه المبدع والناقد . وقد تجمع له — إلى جانب رواياته وأقاصيصه وكتاباته الإبداعية الأخرى — ديوان صغير من الشعر توفرت على نشره والتعليق عليه فى أحد أعدادها مجلة « الأمناء » التى كان يصدرها المرحوم الشيخ أمين الخولى . والمهم فى الإشارة إلى هذه المجموعة الشعرية لطه حسين أنه قد ظل يكتب الشعر إلى ما بعد مرحلة باريس ، بالرغم مما حفلت به تلك المرحلة الطاحنة من تحولات ملكت عليه حياته الأدبية ، واتجهت بها إلى آفاق جديدة ، جعلته يرى الشعر أكثر المواضيع بدائية وتقليدية .

وفى مصر الآن عدد من النقاد البارزين الذين كانوا شعراء ثم هجروا كتابة الشعر إلى الكتابة عن الشعر ، وفى مقدمتهم الأساتذة ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور أحمد كمال زكى ، والدكتور جابر عصفور ، وربما كان الأخير أسرعهم هجرانا للشعر ، وانفلاتا من قبضة القصيدة ، قبل أن يحتل مكانته فى الحياة الأدبية شاعراً . ويختلف الأمر مع الدكتور عز الدين إسماعيل ، الذى ما يزال يطالعنا بقصائده الجميلة حتى اليوم . وكذلك الأمر مع الدكتور أحمد كمال زكى ، الذى أصدر فى الخمسينيات ديواناً متقدماً من الشعر الجديد ، ثم هجر الشعر نهائياً إلى الدراسات النقدية والبحث العلمى والتدريس . وما أكثر المبدعين الذين شغلتهم الحياة الأكاديمية بنثريتها عن الشعر وما يتطلبه من جهد عظيم لاستيعاب حالات الخلق المشترك .

الناقد الشاعر — إذن — هو كالشاعر الناقد تماماً ، تتشابك عنده الملكتان : ملكة الإبداع وملكة النقد . والشعر بالنسبة للناقد ، كالنقد بالنسبة للشاعر ، كلاهما مكمل وليس نقيضاً ؛ وكأنما الناقد الذى يهجر الشعر يحاول أن يحقق طاقته الإبداعية فى النقد ، فتأتى قراءاته للنصوص استحضارا لجوهر الشعر وتطبيقاً لجمالياته . كما أن الشاعر الذى يهجر النقد لابد أن يفيد منه ذاتياً بتنقية تجربته الشعرية من التشويهات ، ووضعها فى السياق المناسب من البنية الزمانية والمكانية ، فلا تكون متخلفة عن عصرها ، غير مثيرة للاهتمام .

وكما يبدو الترابط وثيقاً بين كتابة الشعر وكتابة النقد فى العصر الحديث ، فكذلك كان الحال فى العصور القديمة . وأسانيد الماضى ومراجعه تؤكد هذا الأمر . وفى إشارات الدكتور محمد مندور التى افتتحنا بها هذا المدخل ما يفيد القارىء الباحث ، ليس فى الدور الذى أخذه الشعراء النقاد على عاتقهم من تفسير لمعنى الشعر وتحديد مكوناته الفنية واللغوية وحسب ، وإنما فى التدليل على أن أهم نقاد

الشعر قديماً وحديثاً كانوا ممن مارسوا الشعر كثيراً أو قليلاً . والخليل ابن احمد ، الناقد الذى قال : « أنتم معشر الشعراء تبع لى ، وأنا سكان السفينه ، إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلا كسدتم » ـ هو نفسه الذى « سئل ذات مرة : لم لم تنظم الشعر ؟ فأجاب بما معناه أن ما يرضاه منه لا يتيسر له ، وما يتيسر له لا يرضاه » . ومعنى هذا القول أن الخليل بن أحمد لم يكن بعيداً عن دائرة الشعر ، ولم يكن يخفى الرغبة فى الالتحاق بأفقه المفتوح . وعندما شغلته البحور وحركات الإعراب وقضايا اللغة والتصريف فإنه كان ينطلق من الوعى بالقيم التى تصنع الشعر وتستثير بدايات الإشكاليات النقدية .

ولعل هذا النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد همٌّ عالمى لا يتميز به العرب فى ماضيهم وحاضرهم عن غيرهم من البشر ؛ فهو صفة غالبة فى طبيعة الإبداع والمبدعين فى كل زمان ومكان . ونظرة عابرة إلى قائمة كبار النقاد فى الغرب تجعلنا ندرك أن هؤلاء الكبار فى مجال النقد هم فى الوقت ذاته كبار المبدعين . والناقد الحقيقى هناك ، كما هو هنا ، لا يذهب إلى منطقة النقد الأدبى إلا وهو مسلح بحصيلة غنية من المعارف الأدبية ، وبخبرة تؤهله لذلك الجهد الذى ينبغى أن يصدر أولاً عن روح اللغة وتراثها ، كما يكون ملماً بما للشعر فى لغته من جذور وسمات وثوابت جمالية ، حتى لو كان غير مقتنع بتلك السمات ، عاملاً على تجاوزها .

٣ ــ هموم المبدع . . هموم الناقد :

ولعل المبدعين كلما أرادوا بلوغ مرحلة أعظم فى التعبير ، والارتقاء بفن من الفنون القولية ، كالشعر مثلاً ، إلى مستوى آخر ، لا يجدون من يعبر عن هذا النزوع سوى أصواتهم وأقلامهم . وهذا ما يفسر ــ على وجه الخصوص ــ بعض الظواهر النقدية المتقدمة فى تاريخ النقد العربى وغير العربى ، فى الماضى والحاضر . ابن المعتز ــ على سبيل المثال ــ لم يكن فى كتابه الذى أشار إليه من قبل الدكتور مندور « كتاب البديع » يمارس مهنة النقد بقدر ما كان مهتماً برصد تطور البديع فى الشعر العربى ، والتعبير عن فهمه الجديد لطبيعة الشعر فى عصره . كما أن ت . س . إليوت فى الغرب المعاصر ــ وقد أثبتت الدراسات الكثيرة تأثيره الواضح على عدد من شعرائنا المعاصرين ــ هذا الشاعر الناقد لم يكن يقوم بالنقد لذات النقد ، وإنما كان من خلال إعادة تقويمه لواقع الأدب الإنجليزى يؤسس لمرحلة جديدة كان يتمناها للشعر ، ويحاول بها الخروج من مخالب التقليد . ومثل إليوت كثيرون فى الشرق والغرب وما بينهما ، ممن أرادوا أن تقترن إبداعاتهم بما يلائمها من معايير نظرية وتطبيقية .

وفى هذا السبب الموضوعى الأخير تكمن المبررات الأهم لانشغال عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين بالنقد ، لاسيما بعد أن تعرضت تجاربهم الأولى لسوء التأويل والتقويم من النقاد المحترفين ممن يفتقرون إلى الحساسية الشعرية ، ويتمسكون به ــ برغم أنوفهم ــ باستجابات تقليدية . ويمكن القول فى هذا الصدد إن النقد ــ كالشعر تماماً ــ وليد زمانه ؛ ولا يستطيع ناقد يعيش فى القرن الخامس الهجرى أن يتناول الشعر العربى المعاصر بموضوعية ، أو أن يحسن الحديث عن معيار القصيدة الجديدة ، وعن العلاقة الحميمة لهذا المعيار بالعصر ومتغيراته . وكيف لناقد من ذلك العصر أن يكتشف التباعد فى الأذواق ، وأن يدرك بثقافته السلفية التقليدية أن القصيدة الحقيقية ليست قشرة لغوية أو شكلاً خارجياً يمكن استعارته من أى عصر ثم إخضاعه لتقبل المناخ النفسى والروحى للعالم الجديد ؟

ثم إن عبارة الشاعر الناقد « أرشيبالد ماكليش » ــ وهى التى يشبه فيها النقاد غير الشعراء بأنهم كمن يضع الخرائط لجبال العالم لمن يريد أن يرتادها ، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط ــ إن هذه العبارة ماتزال تتجاوب أصداؤها فى عالم الأدب شرقاً وغرباً ، وهى بالنسبة إلينا ماتزال ــ مع احترازات قليلة ــ تمثل الرد الموضوعى على هذا الركام الهائل من النقد الذى رأى فيه الدكتور مندور فى مطالع الأربعينيات أثرا ضارا فى دراسة الأدب ونقده ، وخطرا يصيب الحياة الأدبية بالعقم . وبالمقابل فإن عشرات من المبدعين النقاد قد واجهوا ــ ابتداء من الخمسينيات وحتى هذه اللحظة ــ كل الآثار الضارة بمكونات الوعى النقدى الجديد الذى تجلى فى كتابات نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وعز الدين إسماعيل وأدونيس ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، ويوسف الصائغ ، وأحمد كمال زكى ، ويوسف الخال ، وميشال سليمان ، وكمال أبو ديب ، وجابر عصفور ، ومحمد برادة ، وعبد الملك مرتاض ، ومحمد بنيس ، وغيرهم من النقاد المبدعين الذين وقع الاختيار فى هذه الدراسة المتواضعة على ثلاثة منهم ، للتعبير عن ثلاثة سياقات متغايرة ومعبرة عن التطور فى حركة النقد العربى الحديث .

* * *

صلاح عبد الصبور . . والقراءة النقدية

١ ــ الثورة والتحول الشعرى . . وجها التحديث :

لم يكن النقد الأدبى عندما بدأ صلاح عبد الصبور فى أواخر الخمسينيات طرح أسئلته النقدية قد أدرك هذا القدر من الاغتناء والتعدد ، ولا هذا القدر من الفوضى والاضطراب . كانت بعض المدارس والمناهج الجديدة قد بدأت ــ يومئذ ــ تشق طريقها باستحياء ومن داخل الجامعات على وجه الخصوص . وكان كبار النقاد ومشاهيرهم ، أمثال طه حسين والعقاد ومندور ، قد استنفدوا الترويج للمناهج القديمة الجديدة التى عرفتها أوروبا فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وكانت تلك المناهج قد أصبحت ــ بالرغم من جدتها النسبية ، ومن قدرتها على استيعاب المعطيات الأدبية ، واكتشاف ما تمثله فى الواقع المعاصر من قيم ومواقف ــ غير قادرة على صنع الإبداع الحديث وتغيير الأنماط الأدبية السائدة .

لقد كان النقد العربى القديم يتحرك خارج متغيرات التجربة . وكانت ظواهر الإبداع الجديدة بدلالاتها الحيوية تتشكل خارج الواقع الفعلى للنقد والنقاد ، كما أن ثورة ٢٣ يوليو ــ بالرغم من النظام الوطنى الشمولى الذى حاولت بسطه على مصر ، بعد أن ألحقت الهزيمة بالحياة التقليدية الجامدة التى حاولت تزيين السلطان المطلق للفساد الاجتماعى والسياسى ببعض المظاهر الحديثة ، كالبرلمان والصحافة والأحزاب ــ كانت هذه الثورة قد بدأت بعد سنوات التعثر تنطلق فى الاتجاه الصحيح ، وتسعى إلى تمثل مهمات المرحلة التاريخية ، ليس لمصر وحدها ، بل لها ولبقية الأقطار العربية ، التى كان بعضها مايزال يرزح تحت الاستعمار المباشر ، وبعضها الآخر يرزح تحت وطأة الأنظمة الجائرة والخاضعة لأشكال من الاستعمار غير المباشر .

ولعل من أهم عوامل التغيير التى بشرت بها هذه الثورة أنها أعلت من شأن الفكر عندما أخضعته للمارسة دونما تحيز أو تشيع ، وأن العالم فى منطقها الوطنى الرحب لم يعد غربا بلا شرق ، أوشرقا بلا غرب ؛ الأمر الذى كان قبل ظهورها يشكك فى حقيقة الاستقلال ــ والاستقلال الفكرى على وجه الخصوص . وهكذا عندما اتسعت دائرة العالم اتسعت معه دائرة الشعر المفتوح ، ولم يعد الحديث عن أدب الهند وأساطير الصين ، أو الحديث عن بوشكين وبرخت ولوركا ، مما يدخل فى نطاق المحرمات ، مع وجود الالتزام أو التمسك الضمنى بما سمى بالإيديولوجيا العربية ، التى تسعى إلى استرداد الخصائص السياسية والاجتماعية التى فقدتها الأمة العربية منذ عشرات السنين ، بل مئاتها ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

لا عجب إذن أن الاتجاهات الأدبية ــ نقداً وإبداعاً ــ قد حققت فى ذلك المنعطف قدراً لا بأس به من التطور ، الذى ضاعفت المواقف المتباينة من تأثيره . وثمة أدلة قوية على هذا التطور ، ليس فى مصر وحدها بل فى بقية الوطن العربى ، الذى كان ومايزال يبحث عن « إيزيس » عربية تلملم أشلاءه ، وتعيد له وحدته بأبعادها الفكرية والوجدانية والاجتماعية ، التى بدونها لن يتمكن من صناعة تاريخه ، وتجاوز عوامل الانحطاط والتخلف والانقسام . وفى مناخ تلك التجربة الثورية الخلاقة ــ قبل أن يدركها الوهن ــ استطاعت التيارات الأدبية الجديدة أن ترسخ مجموعة كبيرة من القيم التعبيرية والفنية ، وأن تشكل إضافة ملحوظة إلى رصيد الأجيال السابقة . وسيبقى العقدان السادس والسابع فى هذا القرن من أهم العقود الزمنية فى تاريخ الأمة العربية .

وقد كان صلاح عبد الصبور الشاعر الشاب واحدا من بين من أدركوا أبعاد هذا التحول فى الواقع الجديد . وإزاء هذا الإدراك لم يتردد فى وضع معتقداته القديمة جانباً ، إن لم نقل إنه قد خلعها نهائياً ، واستعاض عنها معتقدات أخرى ترتبط بهذا التحول الجديد ، لكى يلعب دوراً ثورياً فى التغيير الممكن ، ولكى يسهم بنصيب فى ربط الفكر والأدب بالمشروع القومى الرامى إلى وضع حد للانقسامات التى كانت تأكل المجتمعات العربية ، وتخلق الانشقاق تلو الانشقاق . وضمن هذا الإطار حاول صلاح أن يطرح أسئلته المفتوحة فى كثير من الأشياء التى أضحت ديدن المثقفين وشغلهم الشاغل ، مع توغل أكثر فى المجالات الأدبية بأبعادها النظرية والتطبيقية .

ويقدم الأستاذ فاضل تامر لدراسته المهمة عن « صلاح عبد الصبور ناقدا » بالكلمات التالية : « يجب أن نعترف هنا بأن صلاح عبد الصبور لم يحاول ــ برغم الكم النقدى والنثرى الغزير الذى كتبه ــ أن يطرح نفسه بوصفه ناقداً محترفاً ، أو مشرّعا ومنظراً ، بل حاول أن يقدم نفسه للقارىء باعتباره كاتباً مثقفاً ، وقارئاً جيداً للكتب ، له رؤيته الشخصية لكل ما يقرأ ، وهو يرغب فى إشراك القارىء فى متعة اكتشافاته وقراءاته . . . . وصلاح عبد الصبور فى أغلب ما كتب لم يكن سلطة أبوية طاغية أو موجهة ، ولم يعتبر نفسه مشرّعاً وموجهاً ، كما كان يفعل شاعر مثل العقاد ، أو قاص مثل طه حسين ، بل كان يقدم خبرته بشىء كبير من التواضع والألفة ، بحيث ينجح فى الاستحواذ على قلب القارىء وعقله ، وبلغة شخصية أليفة ، تجعل منه ناثراً ومقاليا من طراز رفيع » .

وهذا الاستنتاج يشكل أحد المداخل إلى تأمل التجربة النقدية لصلاح ، التى يلاحظ أنها لم تتكرس للشعر وحده ، بل شملت كتاباته حول المسرح والقصة ، وامتدت إلى فنون أخرى كالرسم والموسيقى ، وإن كان لم يحرص على جمع كتاباته الأخيرة منها ، ربما لأنه لم يحسن التعبير عنها بشكل جيد ، أو لأنه رأى تأجيل جمعها من الصحف والمجلات إلى حين . ويسجل الأستاذ فاضل تامر فى مكان آخر من دراسته المشار إليها انطباعاً آخر يرتبط بملاحظاته السابقة ، عن نفور صلاح عبد الصبور من تبنى مناهج النقد المعيارية المتكاملة ، حرصاً منه على منهجه الشخصى الوصفى الذوقى الواضح المعالم . يقول : « ومما يؤكد قولنا نفور الشاعر من النزعة الأكاديمية فى البحث ، وإهماله محاولة التوثيق والإسناد ، وبيان الحيثيات المؤدية إلى الكثير من الأحكام النقدية التى يطلقها . كما أن كتاباته تكاد تخلو خلوا مطلقاً من الإشارة إلى المصادر والمراجع والموضوعات التى يتحدث عنها ، حتى ليجهل القارىء أحياناً فيما إذا كان الكاتب يتحدث عن نص مترجم أو مكتوب باللغة الأجنبية بحيث يشكل ذلك مأزقاً لعموم القراء العاديين الذين يجهلون التفاصيل الأولية الخاصة باسم الكاتب والمؤلف وتاريخ ومكان النشر . لذا يكون من المفيد أن يسد ناشرو كتبه مستقبلاً هذا النقص بإضافة هوامش توثيقية تشير إلى هذه المصادر ، وتبقى بعض التواريخ والأحداث والقضايا المطروحة قيد المناقشة » .

وليس فى هذه الملاحظات الانطباعية ــ والوصف يعود إلى الناقد نفسه ــ ما يمكن أن يسىء أو يقلل من أهمية التجربة النقدية للشاعر الكبير ، الذى لم يكن ينفر من تبنى المناهج المعيارية الكاملة وحسب ، بل كان ينفر أيضاً من تبنى أى منهج كائنا ما كان ، وظل محتفظاً بقدرته على الإفادة من كل المناهج . أما عن نفوره من النزعة الأكاديمية ــ وهو الشاعر الخارج عن المألوف فى نظام الكتابة ــ فتلك

حقيقة لم يكن قادراً على إخفائها ، وقد لازمته فى مدة فصله عن العمل (١٩٧٢) . وكنت يومئذ مشغولاً بإعداد البحث الذى نلت به درجة الماجستير ، فكان يحذرنى من الخضوع لما كان يسميه بالأكدمة (academization) . وربما كان من أوائل من استخدم هذا المصطلح « أكدمة » بصيغته العربية للتعبير عن النقد الجامعى . وكان يكرر القول بأن الشاعر لا يستطيع أن يكون أكاديميا ، خاضعاً كل الخضوع لطرق البحث والتفكير كما يريدها أساتذة الجامعات ؛ وذلك لأنه ـ أى الشاعر ـ يغترف من نبض الواقع ، ومن الناس الذين هم أعمق العلماء . وكان يضرب المثل بثلاثة من زملائه الأكاديميين ، وهم : الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور أحمد كمال زكى ، والدكتور عبد الغفار مكاوى ، وبالأخير على وجه الخصوص ، الذى كان يومذاك من أشهر المتمردين على الأكاديمية . أما عن خلو بعض كتاباته النقدية ـ ليست كلها ـ من الإشارة إلى المصادر والمراجع ، فإن ذلك يعود إلى نشر معظم هذه الكتابات فى المجلات والصحف السيارة ، حيث لم يكن الكاتب مطالباً بوضع ثبت بمراجعه ، ولا كان القارىء يطالب الكاتب بمثل هذه الهوامش أو يحرص على وجودها ، كما أن الناقد الشاعر لم يكن ينظر إليها بوصفها جزءاً من نظام الناقد المحترف ، أو الباحث الأكاديمى ، بل جزءاً من النقد العلمى الحديث . لذلك فقد حاول تدارك هذا النقص فى بعض الدراسات أو المقالات التى كان يرى أن القارىء قد لا يكتفى بما اقتبسه الكاتب منها ، أو أنه هو الذى يريد للقارىء أن يستزيد من ذلك المصدر .

٢ ــ صلاح وفكرة المنهج المفتوح :

إن صلاح عبد الصبور لم يتوقف عند منهج نقدى بذاته ، كما يفعل أنصار المنهج الاجتماعى أو النفسى أو الشكلى أو غيرها من المناهج ، وإنما حاول الإفادة من كل أساليب فن النقد وتقنياته ، كما أنه كان حريصاً على أن يظل اسمه بوصفه شاعراً بعيداً عن قائمة النقاد . وقد حرص على أن يقدم لأول كتبه النقدية (أصوات العصر) بمقدمة قصيرة تقول سطورها : « هذه مجموعة من الدراسات تتناول طائفة من أعلام الأدب الحديث ومشاكله . وقد حرصت فيها على أن ألتزم جانب التذوق دون النقد ، والتعريف دون التقويم ، وفى ذات الوقت كنت حريصاً على أن أقدم لقارئنا العربى ما يستطيع به أن يقترب من هذه الشخصيات ، أو يعرف وجهات النظر فى تلك المشكلات ، من زاوية وضعنا الاجتماعى والثقافى . وأرجو أن أكون قد وفقت » .

إن موضوعات الكتاب ــ كما تقول سطور المقدمة القصيرة ــ تتناول طائفة من أعلام الأدب الحديث ، وفى الوقت ذاته تتناول طائفة من مشكلات هذا الأدب الحديث . وصاحب هذا الكتاب ــ كما تقول سطور مقدمته أيضاً ــ يلتزم جانب التذوق دون النقد ، والتعريف دون التقويم . والقارىء الجيد ــ فضلاً عن القارىء العادى ــ لا يفرق بين التذوق والنقد ، ولا بين التعريف والتقويم ؛ فالتذوق جزء لا يتجزأ من عملية النقد الشاملة ، والتعريف بالنص الأدبى جزء من الحكم عليه أو تقويمه . والدراسات التى تضمنها كتاب « أصوات العصر » وثيقة الارتباط بالنقد الأدبى كما يعرفه ويمارسه النقاد المعاصرون . وفى هذا المجال يحدثنا الدكتور شكرى عياد عن حالات ثلاث : « قارىء ذو نزعة علمية معيارية ، يطبق القواعد ؛ وقارىء ذو نزعة علمية أيضاً ، ولكنه لا يبحث عن قواعد بل عن تعميمات كتعميمات التاريخ الطبيعى ، أو قوانين كقوانين الفيزياء ؛ وقارىء ذو نزعة فنية ، لا يهتم بالأحكام العامة ، بل يكتفى بالذوق ، ويفسر لنا ما يراه جديراً بالإعجاب فى الأعمال الأدبية التى يتناولها .

« فالأول والثالث لا شبهة فى أن هدف القراءة عندهما هو التقويم ، وإن اختلف مرجع كل منها فى ذلك (القواعد بالنسبة للأول والذوق بالنسبة للثانى) . ويبقى الأوسط الذى يبدو أنه غير معنى بالتقويم ؛ فهو يدرس ويستقرىء ليستخلص القانون العام من الأمثلة الجزئية ، فإذا تناول حالة جزئية جديدة (عملاً أدبياً معيناً لم تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه ؛ وأثبت مدى مطابقتها لواحد أو أكثر من هذه القوانين . وفى بعض هذه الأحوال يستحق مثل هذا الدارس أن يسمى مؤرخاً أدبياً أكثر منه ناقداً . ومع ذلك فإننا نجد هذا النوع من الدراسة الأدبية لدى جماعات تعد اليوم فى طليعة نقاد الأدب » .

فى أية حالة من الحالات الثلاث السالفة الذكر يمكن لنا أن نضع الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ؟ إنه ليس فى الحالة الأولى ، ولكنه اختار لنفسه البقاء فى الحالة الثالثة ، حيث القارىء ذو النزعة الفنية لا يهتم بالأحكام العامة ، ويكتفى بالذوق . ومع ذلك فإن بعض نتاجه النقدى يضعه فى الحالة الثانية ، لاسيما ذلك النتاج المرتبط بالمسرح ولغته وقوانينه وأسسه ، والمرتبط بالشعر وتاريخه العظيم . ولهذا ليس من الصعب تحديد رؤيته النقدية التى تشكلت منذ البداية وفقاً للسؤال الفنى المفتوح فى شموليته وصيرورته ، سواء باعتماد التراث ، أو بالاستعانة بمعطيات أى من المناهج الأدبية ، أو اللجوء إلى التعبير عن الانفعالات التلقائية بلغة شعرية ، لاسيما فى كتاباته النقدية التى كانت فى البداية تتم على شكل متابعات لما يقرأ ، قبل أن تتطور هذه المتابعات لتصبح همّا نقدياً ينطلق من ضرورة استخلاص مفهوم نقدى منفتح ، لا يضع النص فى قالب جامد ، لكنه يرتقى إلى درجة النقد المنهجى المنظم . ولأن المجال هنا لا يتسع لتتبع الرؤية النقدية عند صلاح عبد الصبور ورصد تطورها ، فسنحاول فى الصفحات القليلة القادمة أن نوجز وجهة هذا الشاعر الناقد فى تذوق العمل الأدبى من خلال التأمل فى تطبيقاته لوعيه النظرى فى نماذج من كتاباته النقدية عن الشعر والمسرح ، والمسرح الشعرى بخاصة ، فهما مجال إبداعه أولاً ، وهما مجال تساؤلاته النقدية ثانياً .

٣ ــ حياته فى الشعر . . حياته فى النقد :

ولا ريب أن كتابه « حياتى فى الشعر » ، الذى يدرس فيه التجربة الأدبية فى أهم مكوناتها المتمثلة فى شخص مبدع الخطاب

الإبداعى نفسه ، هو من أهم وثائق حركة التجديد ، ومن أهم كتب النقد الأدبى المعاصر ؛ فقد تضمن رصداً موضوعياً عميقاً لخفايا تكوين الشاعر ، كما طرح مجموعة من التساؤلات التى شغلت ومازال تشغل كل الشعراء الحقيقيين . وكما يصلح هذا الكتاب ليكون وثيقة من وثائق تاريخ تطور الأدب العربى المعاصر ، فإنه يصلح كذلك ليكون صيغة متقدمة لنقد هذا الأدب واكتناه قدرته على الانطلاق نحو آفاق المستقبل .

وبما أن السؤال ، وسؤال السؤال ، هما وسيلة صلاح وأداته إلى التعرف والتعريف ، فإن سقراط، أبا التساؤل فى الفكر الإنسانى، قد كان أول من استقبله الشاعر فى الصفحة الأولى من كتابه : « حين قال سقراط : اعرف نفسك ! تحول مسار الإنسانية ، إذ سعى هذا الفيلسوف إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان ، التى يتكون من تناغم آحادها ما نسميه بالمجتمع ، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن »

وعندما يتوغل القارىء فى صفحات الكتاب لابد أن يدرك من تلقاء نفسه لماذا اختار الكاتب أن يستقبل سقراط فى صفحته الأولى . إنه لا يريد بذلك تأكيد أهمية معنى النظر فى الذات والانكباب على النفس ، بوصف الذات محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه كما يقول ، وإنما يريد أيضاً الاستعانة بطريقة ذلك الحكيم الذى هبط بالحكمة من منبعها المتعالى عن البشر ، وألقى بها عارية هادئة فى السوق ، حيث يأكل الناس ويبيعون ويشترون . وربما أراد أن يكون له، مثل ذلك الحكيم، أسئلته المفتوحة على التاريخ .

« لنسأل إذن :
هل للفن غاية بشرية ؟
نعم ، ولكن غايته هى الإنسان لا المجتمع .
هل للفن غاية أخلاقية ؟
نعم . ولكن غايته هى الأخلاق ، لا الفضائل .
هل للفن غاية دينية ؟
نعم ، ولكن غايته هى الإيمان ، لا الأديان » .

وإذا كنا نشك فى أن الحديث هنا عن الشعر ، وأن الشعر ليس فنا ، فإننا نستطيع بكل يسر وسهولة أن ننتزع كلمة « الفن » من مكانها ونضع كلمة « الشعر » بدلاً عنها ، لندرك كيف استطاع هذا الشاعر الناقد أن يختزل فى كلمات قليلة المعنى الذى أهدر فى « البحث عنه » غيره من النقاد مئات الصفحات قبل الوصول إليه وهو عن وظيفة الشعر ؛ عن القيمة العملية له فى الحياة ، فضلاً عن الوظيفة الجمالية والفنية ، مقدماً بذلك مزيداً من التوضيح لموقفه من الشعر ووظيفته المعاصرة ، بعد أن غادر هذا الأخير مضارب القبيلة وقصور الولاة . ولا بأس من التوقف قليلاً عند هذه السطور من مقدمة كتابه « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ، والحديث فيها عن المدلول الجديد لكلمة الشعر ، بعد أن اصطدم هذا الشرق العربى بالحضارة الأوروبية ، « فأصبح الشعر فنا من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم ، فى إبداعه وقصده معا . غير أن أداته الكلمة ، وأداة سواه هى النغم أو الخط واللون . وأرست هذه المقولة الجديدة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائله ، وأن الفنون بجملتها هى تفسير وجدانى للحياة ، هذا إذا فسرها العلم والدين كلاهما [كل منهما] بأدواته التى تختلف عن أدوات الفن الجميل . وفى ظل هذا التغير فى تحديد الشعر وإدراك وظيفته ، ينبغى أن نعيد النظر فى تراثنا ، وفى استملاحنا لما يستملح منه ، وفى اقتناتنا المذخوره فى ذاكرتنا وقلوبنا ، وبخاصة أن هذه الوظائف التى قام بها الشعر العربى فى تاريخه ، لم تمنعه قط من أن يستشرف آفاق التعبير والتفسير ، وأن يحقق من خلالها كثيراً من روائع القول ، وعميق التجربة » .

وكما شغلته فى كتاباته النقدية عن الشعر قضية الوظيفة ، شغلته كذلك قضايا أخرى، منها – على سبيل المثال لا الحصر – قضية التشكيل فى القصيدة ، وكيف أن القصيدة التى تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها ؛ وقضية الذاتية والموضوعية ؛ وعلاقة الشعر بالفكر ؛ ثم قضية اللغة الشعرية . وهو لا يرى أن هناك لغة شعرية خاصة بالشعر ولغة نثرية خاصة بالنثر ، كما يرى أن اللغة الفقيرة تعنى فكراً فقيراً ، وأن اللغات الغنية هى تلك التى تجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ؛ لا رموزا ميتة محنطة فى القواميس ، ولكن رموزا حية جارية الاستعمال فى الحياة اليومية .

ولابد لكى يبلغ شعرنا الآفاق الأسمى أن نكون من ذوى الجسارة – الجسارة اللغوية ؛ « ذلك لأن الفكر الغنى لابد له من لغة غنية تستوعبه . وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة . ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر فى التراث الأدبى العربى ، لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله . ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول فى سياقاتنا الشعرية » .

هذه – فى اختصار شديد – رؤية الشاعر الناقد عن الشعر ؛ فماذا عن المسرح ؟ وفى اختصار شديد أيضاً يمكن القول إن أهم أطروحاته عن هذا الفن القديم الجديد أطروحته التى يدافع فيها عن المسرح الشعرى وعن ضرورة استعادة المسرح للغته الشعرية ؛ لأنه هكذا ظهر ، وهكذا ينبغى أن يبقى . وهو فى إحدى رسائله يقول : « الواقع أن لى رأياً فى المسرح بسطته فى كثير من كتاباتى النثرية ، وهو أن المسرح فى جوهره سليل للشعر » . وفى مكان آخر يطرح هذا السؤال : « هل مازال للشعر مكان على المسرح ؟ » ، ثم يجيب بأن « كثيراً من النقاد يقولون إن الشعر ينبغى له أن يهبط من على المسرح ، وأن ينزوى فى القصائد الغنائية ؛ لأن المتفرج لم يعد يستطيع أن يرى السوقة وهم يتحدثون شعراً ، أو لأن المسرح له رسالة اجتماعية ، إذ يدعو إلى أمر من الأمور ويحرض عليه ، ويثير الأذهان تجاهه . ولن يستطيع عندئذ أن يبلغ غايته إلا إذا أثّر أثَرَ الهادىء المتزن . . . . إن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها . ولذلك فإن الشاعرية

هي الاسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال ، بل إن كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة » .

ولعله لم يعدم الأدلة المادية التي يؤكد بها ما ذهب إليه عن شاعرية المسرح ، ليس من استقراء النصوص التي كتبها أنصار المسرح الشعري وحسب ، بل من متابعة النصوص التي كتبها عمالقة المسرح النثري ، أمثال تشيكوف ،الذي يراه في المسرح شاعراً من أرفع طراز ، ويوجين أونيل ،الذي استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية ، برغم أنه يكتبها نثراً ، وحتى برناردشو ، المسرف في نثريته ، يجد في مسرحه الفكري روح الشعر من خلال أسلوبه الخاص وموسيقاه الخاصة . ويقوده تفاؤله الكبير بمستقبل المسرح الشعري إلى هذا النوع من الإطلاق : « وهنا لا أستطيع أن أقول إن المسرح النثري قد يستطيع في قابل الأيام أن يعايش المسرح الشعري » .

هذه مؤشرات حاولت أن تقول شيئاً ما ولو صغيراً متواضعاً عن التجربة النقدية للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ، وذلك في سياق هذه التأملات العامة ، التي حاولت رصد التجربة النقدية كما تبدو الآن عند الثلاثة من المبدعين العرب . وقبل أن نودع ساحة هذا المبدع الغائب الحاضر ، لابد لنا من وقفة أخيرة مع سطور في مقدمة كتابه البالغ الأهمية « حتى نقهر الموت » ، جاء فيها : « وسر أزمتنا الحضارية المعاصرة أننا لم ندرك بعد أننا نعيش منذ أوائل القرن التاسع عشر في فترة ميلاد جديدة . وليس استشراء بعض النزعات السلفية والمحافظة إلا نتيجة لغياب هذه الحقيقة .

« والفرق بين السلفي والمحافظ فرق واسع ؛ فالسلفي هو الراغب في العودة إلى الماضي الزاهر ، ناسياً أن هذا الماضي كان زاهراً لأنه كان وافياً باحتياجات عصره ، مستجيباً لها ، وأن مادة العصر تتغير ، فتؤذن بل توجب تغيير صورته . أما المحافظ فهو الراغب في إبقاء كل شيء على حاله ، مؤمناً بأن الحاضر أو الماضي القريب هو أنسب الصور للمجتمع البشري . ولكن كليهما ــ السلفي والمحافظ ــ يلتقيان في كراهية الانطلاق للمستقبل والتخوف منه . أما الميلاد الجديد فهو يحتاج لإنسان متطور ، مؤمن بأن التجربة هي زاد رحلة الحقيقة ، وأن الحوار هو السبيل الأول للمعرفة ، وأن الجدل هو أعلى صور العلم ، وأن الحرية هي حامية هذه القيم جميعاً . . . . إن علينا أن ننفتح دون خجل ، ونمد أبصارنا للآفاق حولنا ، وندرك دون غرور أن الدنيا قد سبقتنا ، وأن علينا أن ندركها . ولا ضير علينا إذا عرفنا أن حضارة جديدة يجب أن تولد وتستنبت في بيئتنا العربية ، بعد أن ننشر حضارتنا القديمة ، ونحتفظ بما فيها من جوهر خالد ، ونهيل التراب على ما لا ينفعنا منها » .

* * *

أدونيس وهاجس الحداثة

تقتضي مسألة الجمع بين الشاعرين الكبيرين صلاح عبد الصبور وادونيس في هذه التأملات المتواضعة الإشارة إلى أنهما يلتقيان على مستوى النقد عند نقطة تكاد تكون وحيدة ، تلك هي الرغبة الكاملة في رفض « التأطر » ، والاستعصاء على التكيف في إطار أي من تلك الطروحات النقدية ، سواء القديمة نسبياً أو هذه الحديثة التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الراهنة .

ويعود هذا التوافق الواضح بين الشاعرين إلى كونهما يرفضان الوقوف عند منهج بعينه لاستقصاء جميع ظواهره واستخلاص دلالاته ، ومن ثم الانطلاق من مقولاته المحددة لدراسة الأشكال الإبداعية . وفيما عدا هذا التوافق الوحيد بين الشاعرين الناقدين فإن مجالات التخالف بينهما أوسع من أن يدركها الحصر ، لاسيما في مفهوم الحداثة ، التي تعني عند صلاح عبد الصبور قيمة عصرية محددة ، في حين أنها عند أدونيس قيمة مستقبلية لا يحدها الحاضر ولا المستقبل ــ كما سنرى ذلك في قراءتنا الوجيزة لملامح التجربة النقدية عند الأخير .

ولأننا لن نستطيع في قراءة تتحرك في مساحة محددة سلفاً أن نلم بالتجربة النقدية للشاعر أدونيس بأبعادها وإشكالياتها ، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أهم ملامح هذه التجربة في سياق الموقف النقدي من الحداثة في أبعادها ودلالاتها التالية : الموقف من التراث ؛ الموقف من اللغة ؛ الموقف من الواقع ؛ الموقف من الشعر . وقبل الاقتراب من هذه المواقف تقتضي الأمانة العلمية استدراكا آخر يتمثل في أنه إذا كانت القراءة ــ مجرد القراءة ــ لأعمال هذا الشاعر الناقد عسيرة على كثيرين فإن الكتابة الموضوعية عنه تكون أكثر عسراً ؛ لا لأنها تقع في منطقة التقاطعات بين الأعداء والأصدقاء ، ولكن لأن الحديث عن أعماله ، سواء الشعرية منها أو النثرية ، يتطلب وعيا بالتاريخي والراهن والمستقبل ، كما يتطلب أيضاً وعيا بالإشكاليات التي حاول بكشوفاته الإبداعية والتنظيرية اختراقها ، مسلحاً باللغة وحدها ، تلك اللغة المتميزة التي تخترق الجمالي والبلاغي ، وتجمع بين عالم الواقع الموصوف باللمس وعالم الرؤيا الذي يتسع للمدهش والغريب والساحر . وأدونيس في نقده ــ كما هو في شعره ــ كان مأخوذاً بهاجس الحداثة التي ترافقه كظله ، والتي خلقت من حوله هذه الهالات المتعددة الألوان ، الجامعة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط .

١ — الحداثة والتراث :

تكشف لنا مجتمعات « مفترق الطرق » ــ والمجتمع العربي المعاصر واحد منها ــ عن تصورات متعددة ومواقف متغايرة نحو التراث ، تتجلى لنا الآن منها ثلاثة مواقف أساسية ، يمكن تبسيطها وإجمال دلالاتها في النقاط التالية :

أولاً : موقف سلبي عدمي ، يرفض التراث برمته دون مبررات وبلا أسباب . وأصحاب هذا الموقف يرون بل يودون أن ينسى

الناس كل شيء عن الماضى وأن يبدأوا الوعى بالحياة من العصر الحديث،وإن أمكن من هذه اللحظة .

ثانيا : موقف سلفى تجديدى ، لا يتقبل كل ما جاء فى التراث بغثه وسمينه وحسب ، بل يرغب جاهداً فى أن يعيش فى زمن ذلك التراث ، غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد ، وما يطرأ عليها كل يوم من تغيير .

ثالثا : موقف واقعى مستنير ، يهدف إلى ربط إيجابيات الماضى بإيجابيات الحاضر . ويرى أصحاب هذا الموقف أن النظر إلى الماضى ينبغى أن يكون بالقدر نفسه من الاهتمام الذى يتم به النظر إلى مستقبل الحضارة الإنسانية .

وعندما نتأمل التجربة النقدية للشاعر أدونيس فى ضوء هذه المواقف ، ونمعن النظر بوعى قصدى وحيادى فى كتاباته المتعلقة بالتراث ، ندرك أن مكانه الحقيقى فى الموقف الثالث ، حيث يعانق الكاتب بفكره النقدى الماضى فى مواجهة التغريب والذوبان فى الآخر ، ويعانق المستقبل والحاضر تمشياً مع شروط الحياة التى ترفض الجمود ولا تكف عن التغيير والتحديث . وإذا كان الشاعر الناقد ــ كما تشير إلى ذلك سيرته الإبداعية ــ قد اجتاز مجموعة من المواقف قبل أن تتحدد المعالم الثابتة فى رؤيته ، فإن هويته الحقيقية فى جوهرها كانت فى مختلف المراحل والمواقف عربية . وبخلافه فى بادىء الأمر ، فى المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، إنما كان مع أولئك العرب أو الأعراب الذين ــ والحديث له ــ يصورون التراث العربى تركة مومياثية تحرسها الأشباح والتعازيم . إن التراث العربى لبراء من هذا الفهم . إن العرب لبراء منه أيضاً . ويذهب أدونيس إلى أننا «حين نقول إننا عرب ، نقول ذلك لاتسيسا ولا غوغائية . نقوله لأنه واقعنا ؛ لأنه حاضرنا ومصيرنا » . وعروبته ليست مغمضة العينين عن الأخطاء ، وموقفه من التراث ليس موقف المحافظ أو السلفى . إنه موقف المفكر المستنير . « أقول : إننا عرب ، أى بشر يفكرون ، يتأملون فى وجودهم ، فى أنفسهم ، فى الحياة والله والإنسان والحضارة ، فى كل شيء ، ولسنا قطيعاً أو نسخا متشابهة . ولذلك نختلف ونتناقض فى مواقفنا وتأملاتنا . ومن المعيب حقا أن يفسر هذا الاختلاف وهذا التناقض محبة بالتراث العربى ، تراثنا جميعاً ، أو كراهية له . مثل هذا التفسير مهين للعرب ، للعقل . . » إلخ

ومن حصاد هذه المرحلة التى يدرجها بعض خصوم الكاتب فى خانة الرفض ، هذا الموقف الذى يحدد فيه مفهومه عن « التراث والحداثة » . « يجب أن نميز فى التراث بين مستويين : الغور والسطح . السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ؛ أما الغور فيمثل التفجر ، التطلع ، التغير ، الثورة . لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه ، لكن ، لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح . ذلك أن السطح متصل بالوقائع والفترة الزمنية ، أى تجربة شخصية معينة ، فيما يتصل الغور بالإنسان كإنسان . الغور مطلق ؛ أما السطح فتاريخى . حين نجد اليوم شاعراً يرتبط بالسطح يبدو كأنه يتحرك فى زمن مقفل كالتابوت ، نقول عنه إنه لا يحيا ، أو ليس شاعراً ، أو إنه نظام . . الشاعر الجديد ، إذن ، منغرس فى تراثه ، أى فى الغور ، لكنه فى الوقت ذاته منفصل عنه . إنه متأصل لكنه ممدود فى جميع الآفاق » .

وفى مكان آخر من المصدر نفسه نراه يؤكد هذه الفكرة ، فكرة العلاقة الوثيقة بين الشاعر العربى وتراثه . « من البداهة أن الشاعر العربى المعاصر لا يكتب من فراغ ، بل يكتب ووراءه الماضى وأمامه المستقبل ؛ فهو ضمن تراثه ومرتبط به . لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية ، وليس تمشياً معها ، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافى ــ الفنى ــ الروحى ؛ فليس التراث عادة فى الكتابة ، أو موضوعات طرقت ، ومشاعر عوينت وعبر عنها ، وإنما هو طاقة معرفة ، وحيوية خلق ، وذكرى فى القلب والروح » .

هكذا ينظر الشاعر الناقد فى مرحلته الرافضة إلى التراث بوصفه الجدار الذى يستند إليه المبدع وهو يولى وجهه صوب الآفاق الجديدة . وهو فى إحدى رسائله يتحدث عن هويته العربية بوضوح لا يقبل اللبس : « الوجود العربى والمصير العربى يؤسسان حقيقتى ، لا الشعرية وحسب ، بل الإنسانية كذلك . هذا واقع لا يغيره شيء ؛ لا إنكاره اضطراراً ، ولا رفضه اختياراً . فليس العرب « شيئا » وأنا « شيء » آخر يقابله ، كما توحى كلمتك بأنك تقول عن نفسك ــ واعتقد أنك فى قرارتك لا تؤمن بهذا الذى توحى به كلمتك . فلا هوية لنا خارج الهوية العربية . وهذا ما أعلناه وأكدناه وعشناه » .

هكذا يتحدد موقفه من التراث على امتداد المراحل الإبداعية الأولى . وهذا الموقف بأخطائه ومساوئه يكرسه ناقداً عربياً حريصاً على التراث ، وحريصا فى الوقت نفسه على أن يخلق المبدع ذاته بعيداً عن الرؤية الجامدة والتعامل البليد . وهو فى آخر مؤلفاته النقدية يسجل الاعتراف التالى : « أحب هنا أن أعترف بأنى كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب . غير أننى كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعى ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يحققوا استقلالهم الثقافى الذاتى . وفى هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً بأنى لم أتعرف الحداثة الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافى العربى السائد وأجهزته المعرفية . فقراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس ، وكشفت لى شعريته وحداثته ؛ وقراءة مالارميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبى تمام ؛ وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هى التى قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية ، بفرادتها وبهائها ؛ وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى ، خصوصا فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية . ولست أجد أية مفارقة فى قولى إن حداثة الغرب (المتأخرة) هى التى جعلتنى أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة) فيما يتجاوز نظامنا الثقافى

السياسي « الحديث » (الذى أنشيء على مثال غربي) . هذا ، إذن ، هو موقف الشاعر الناقد أدونيس من التراث ، ومن خلاله يتبين أن الحداثة التي ينادي بها لا ترفض التراث وإنما تستمد وجودها من جوهره ، وأن الحرص عليه ، والإكبار له ، يجعلانه يحرص كذلك على حمايته من التقليد والتكرار .

٢ — الحداثة واللغة :

اخذ بعض الخبثاء والأغبياء — لا فرق بين الصفتين — على الناقد أدونيس تمسكه باستخدام تعبير « التفجير » عند الحديث عن علاقة الشاعر باللغة . وقد صار هذا التعبير مصطلحاً يقوم على معان ذات دلالات شعرية من الصعب أن يدركها أولئك الخبثاء الأغبياء الذين فهموا التفجير بمعنى التدمير . وربما لأنهم يعيشون في زمن السيارات الفخمة القابلة للتفجير والتدمير لا يستطيعون أن يدركوا إمكانية تفجير الجمال وتفجير الإبداع ، وإشاعتهما في الحياة ، أو يعلموا أن تفجير الطاقات الإبداعية في اللغة هو ما قصد إليه الشاعر الناقد ، وما دعا المبدعين إليه ، لكي تكتسب اللغة حداثتها المبدعة ، بعد أن نامت في القواميس أكثر من ألف عام ، وأفرغتها قصائد المقلدين من كل قدرة على التجديد . وبالرغم من تركيزه الذى يصل إلى حد المبالغة على أهمية اللغة بالنسبة للشاعر،فهو ينفر من الشعراء الذين يبحثون عن الكلمات الشعرية ؛ فالقصيدة عندهم نوع من الفسيفساء اللفظية ، لكن ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها .

إن للكلمة عادة معنى مباشراً ، ولكنها في الشعر تتجاوز إلى معنى أوسع وأعمق . لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ؛ أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول ؛ فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد .

هذا عن الكلمة ، التي هي مفردة في اللغة ، فماذا عن اللغة ذاتها ؟ إنه في « زمن الشعر » يتحدث عن لعبة اللغة ، ويميز بين اللعب والزخرفة ، ويشير إلى أن الأشكال والأفكار ليست دائماً هي التي تفتح الطريق إلى عالم الشاعر ، بل هي اللغة . وهو في حديثه عن الشعر العربي ومشكلات التجديد يشير إلى دور اللغة ، لأن « التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية ، والتعبير لغة .

« اللغة إذن كائن حي متجدد . وإذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيراً جديداً فإن هذا يعني أن له لغة مميزة خاصة . يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا ، لا مسألة نحو وقواعد . ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر ؛ وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال أو التجربة . ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات ، على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات »

هكذا ينظر الشاعر الناقد إلى اللغة وإلى دورها في بناء العمل الأدبي . ولا ينبغي أن يسيء القارىء العجل فهم ما تذهب إليه السطور الأخيرة السابقة من أن مسألة التعبير مسألة انفعال وحساسية وتوتر لا مسألة نحو وقواعد ، وأنها دعوة مباشرة إلى نبذ النحو والقواعد ؛ فهو في مكان آخر يشير إلى أهمية النحو والقواعد من خلال فهمه العميق لدلالة الإعراب ؛ « فهو المبدأ اللغوي الأنقى ؛ وهو علامة الوحدة بين الساكن والمتحرك ، وبين النطق والنفس . فلئن كانت اللغة الشكل الإيقاعي للطبيعة ، إن هذا الشكل يأخذ تمامه ووحدته بالإعراب » . وقد جاءت هذه الملاحظات الواعية بعد إشارات أخرى إلى اللغة العربية وارتباطها بالهوية القومية ؛ « فقد نشأ العربي في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورته الناطقة ، وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكرة ؛ فهي وحدة عقل وشعور ؛ وهي الرمز الأول للهوية العربية ، وضمانها الأول ، كأن اللغة في هذه النظرة هي التي « خلقت » العربي — فطرة في الجاهلية ، ووحياً في النبوة ، وعقلاً في الإسلام ، بل تبدو اللغة ، في الوعي العربي الأصلي ، كأنها الكائن نفسه ، ويبدو علمها كأنه علم الكائن . من « مادية » هذه اللغة المخلوقة ، يتفجر إيقاع الوجود ، وينبثق جوهره » .

ولن نمضي إلى أبعد من ذلك في تعقب العلاقة بين الحداثة واللغة كما تحددها التجربة النقدية للشاعر أدونيس ، وإن كان لابد من إشارة أخيرة إلى علاقة الشاعر باللغة . يقول الكاتب : « اللغة ليست ملك الشاعر ؛ ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره ، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي . وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق ، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها ، ويشحنها بالمستقبل . اللغة دائماً تخص زماناً ما ؛ بنية اجتماعية ما . إنها دائماً تجيء من الماضي . حين يأخذها الشاعر كما هي ؛ كما تجيئه ، لا يكتب بل ينسخ ، . إن اللغة ينبغي أن تنبثق بطريقة جدلية من داخل التجربة الشعرية ومن الحداثة . . والواقع .

ليس هناك شعب تبدو فيه حركة الحداثة كأنها جزء من مشروع حضاري شامل ، يتداخل فيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مثل الشعب العربي وفي كتاب « فاتحة لنهايات القرن » يذهب الكاتب إلى « أن الحداثة هي إشكالية المجتمع العربي الرئيسية » .وهو على حق في هذا الذى ذهب إليه ؛ ذلك أن الصراع الذى يدور الآن في هذا المجتمع الواسع المتعدد الملامح والمستويات ليس إلا صراعاً من أجل التحديث ، ومن أجل الإمساك بشروط المرحلة التاريخية الراهنة . وبالرغم من أن بعض النصوص التي يعالج بها الكاتب موضوع الحداثة تعود إلى ما قبل أكثر من ثلاثين عاماً ، فإن خيطاً من الاتساق يربط بينها وبين آخر النصوص التي صدرت عنه في هذا المضمار ، والغريب أن الخصائص العامة التي كانت تحدد الواقع الأدبي في أواخر الخمسينيات ماتزال هي نفسها خصائص الواقع الراهن في أواخر الثمانينيات. ولا شك أن هيمنة بعض المناهج اللا أدبية قد ساعد

على إفشال النموذج الحداثوى المقترح ، والابتعاد به من خلال التفسيرات المغلوطة عن خلق المناخ الملائم للتحديث الأدبى ، كما أن التيارات المحافظة التى عدت الحداثة أشكالها كافة نوعاً من « القطيعة المعرفية عما مضى » قد ساعدت على تعثر قضية التحديث ، وعلى تشويه كل محاولة تقود الإنسان إلى تجاوز واقعه القاسى . وقد شكلت هذه المواقف المتناقضة الوسائل الضاغطة والمحبطة لقوى الإبداع والتحديث .

وما أكثر الحبر الذى أهدره بعض النقاد العرب لكى يقنعوا القارىء البسيط الطيب بأن الحداثة ليست سوى نزعة تمرد عبثية ، ترفض الإذعان لمنطق العصر ، وأن الشاعر أدونيس بحداثته المستوردة ليس إلا واحداً من دعاة الشعر الخالص أو الشعر لذاته ؛ فهو يدعو إلى حداثة خارج سلطة العقل والوعى ، وأنه يكرر بعض المقولات الشائعة فى كتابات الرمزيين والحداثيين الغربيين ، وأنه يقول : « يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أعنى أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشىء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هى فى شكلها لا فى وظيفتها وهذا يتضمن نتيجة أساسية . ليست قيمة الشعر فى مضمونه بحد ذاته ، سواء كان واقعياً أو مثالياً تقدمياً أو رجعياً ، وإنما هى فى كيفية التعبير عن هذا المضمون » . وأى خطأ فى هذا القول الذى تتأكد به الأولية فى الشعر للتعبير (التعبير عن ماذا ؟ عن المضمون) ، وأى فارق بين هذا القول وبين ما يذهب إليه النقاد الواقعيون من أن الأولية فى الأعمال الإبداعية للفن ، ثم يأتى دور الموقف . وقد لا نجد كذلك فارقاً كبيراً بين ذلك القول وقول آخر للكاتب نفسه (وكلا القولين يرد فى كتاب واحد هو « زمن الشعر ») : « وتجد قوى الرجعة والتقليد فى نظرية الشعر لذاته ما يفيدها ؛ لأنها تجد فى كثير من الشعر الذى يصدر عنها ما يوفر المتعة والتسلية ، وما يلهى . فالشعر ، بحسب هذه النزعة ، لا يكتب لكى يقدم رؤيا جديدة ، أو يفتح أفقاً جديداً ، أو يعبر عن تجربة إنسانية جديدة ، وإنما يصنع خصيصاً لكى يقدم طرفاً ومصوغات . وهو ، لذلك ، يدور فى إطار ذهنى تجريدى ، خارج الحياة والتاريخ .

« الشعر هنا لا يعبر أو يشارك أو يرى ، بل يمنطق ويصف ويصطنع . وقوام الشعر هنا هو اللعب لا الواقع والكلمة ، لا الإنسان . وإذ تنعزل الحركة عن الواقع تصير تكراراً فارغاً ؛ وإذ تنعزل الكلمة عن الإنسان تبطل أن تكون وسيلة إبداع وتفجّر ، وتتحول إلى وسيلة صنع وزخرفة »

الحق أننى لا أجد من يدافع عن الحداثة الملتزمة كهذا الكاتب المفترى عليه من بعض الملتزمين ومن بعض الحداثيين ؛ فهو حينا من أبرز دعاة الاستلاب والاغتراب Alienation ، وفى مواجهة كل ما هو واقعى وإنسانى ؛ وهو فى زعم بعض دعاة الحداثة أو دعاة الأحد ث مرحلة انتهت بعد أن بدأت مرحلة الأشكال التى لا شكل لها .

٣ — الحداثة والشعر :

يمكن القول إن التطور الجديد فى حركة الحداثة الأدبية قد حقق — فى ميدان الشعر بخاصة — تحولا كبيراً ، وأوجد قدراً من التجارب الشعرية التى تنتمى إلى المرحلة التاريخية الجديدة . وكما أسهم الشعراء الكبار ، ومنهم الشاعر أدونيس ، فى تأسيس هذا التحول ، أسهم كذلك عدد منهم فى خَلق المناخ النقدى الملائم لإنضاج هذه التجربة وتعميق معطياتها . وكان هذا الشاعر الناقد فى مقدمة من أسهموا فى تحديد أبعاد الإشكاليات التى حاولت تعويق الولادة الشعرية الجديدة . ولم يتحدث كاتب عربى عن الشعر كما تحدث عنه . ولم ينذر شاعر عربى من وقته وجهده وحياته للشعر والكتابة عنه وكتابته ما نذر أدونيس .

ولأنه كان مع الحركة الشعرية الحديثة فى بدايتها ، وقبل أن تبلغ حدها الراهن ، فقد كان من نفر قليل من الشعراء النقاد الذين انتزعوا المبادرة فى التعريف بهذه الحركة والدفاع عنها . ومن أوليات تلك التعاريف قوله : « لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا . والرؤيا ، بطبيعتها ، قفزة خارج المفاهيم القائمة . هى إذن تغيير فى نظام الأشياء ، وفى نظام النظر إليها . هكذا يبدو الشعر الجديد ، أول ما يبدو ، تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التى استنفدت أغراضها »
وعندما كانت الشكوى ترتفع فى وجه ما يسمى بالغموض ، كان يسارع إلى القول « إن الشعر الجديد هو بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة فى عبثها وخللها . إنه كشف عن التشققات فى الكينونة المعاصرة . لذلك نحن نتذكر هؤلاء الذين يثورون فى وجه قصائد غير مفهومة ، فإن عقلهم يثور غريزيا ضد خط مستقيم هو فى الحقيقة منحنٍ كما بيّن لنا أينشتاين ، أو ضد جزىء هو فى الوقت ذاته موجة ، كما بينت لنا الفيزياء الحديثة . كنا فى الماضى نحب أن تكون القصيدة وصفاً وحلية وتأوهات تسكن فى الحنجرة ، وقيادة حماسية للجملة الشعرية ، واليوم تفاجئنا القصيدة بعكس ذلك ، فنراها اكتشافاً لم نره ولم نشعر به أبداً.من هنا كراهية المنطق الخطابى فى الشعر الجديد » .

وربما كانت أهم الآراء والمفاهيم النقدية التى توصل إليها الشاعر الناقد أدونيس حول جذور الحداثة الشعرية العربية هى تلك التى أوردها فى كتاب « الشعرية العربية » ، ومنها هذا الاستنتاج الخطير : « يتجلى لنا ، فى ضوء ما تقدم ، أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة ، والحداثة الكتابية بعامة ، كامنة فى النص القرآنى ، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القِدَم الشعرى ، وإن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص ، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة . إذا أضفنا إلى هذا كله مدى تأثير النص القرآنى فى شعرية النص الصوفى ، عرفنا كيف أن الكتابة القرآنية ولّدت تذوقاً جديداً للغة الفنية ، وممارسة كتابية جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح « منبع الأدب » ، كما يعبر ابن الأثير (توفى

سنة ٦٣٧ هـ) ، وكيف أن الدراسات القرآنية توفر المصدر الأكثر أهمية لدراسة شعرية اللغة العربية » .

بقيت فى هذه التأملات ملاحظة قصيرة وأخيرة ، عن اللغة التى استخدمها الكاتب فى بيانات الحداثة فى كتاباته النقدية ، لاسيما معطيات المرحلة الأولى . إنها لغة نقدية إبداعية ، لا تكاد فى كثير من المواقع تختلف عن اللغة التى كتب بها الشاعر قصائده . ومنها ــ على سبيل المثال ــ وصفه للمبدع الحقيقى بأنه الإنسان الرافض ، المشفق ، الخالق ، الرائى ، البكر ، النقى ، المغسول . ولا يخامرنى شك فى أن هذه اللغة الشعرية البديعة قد كانت وراء سوء الفهم الذى خلق حوله عدداً من الرافضين والساخطين .

كمال أبو ديب ومشروع تأسيس البنيوية العربية

١ ــ الشاعر الناقد والناقد الشاعر :

ربما كان هذا الشاعر الناقد ، وهو الثالث والأخير فى هذه التأملات ، أكثر الثلاثة الشعراء النقاد إثارة للتساؤل والحيرة ؛ وذلك لسبب وحيد هو أن الشاعرين الناقدين السابقين ، صلاح عبد الصبور وأدونيس ، قد طغت شهرتهما الشعرية على شهرتهما النقدية ، بالرغم من إنجازاتهما النقدية ، واقتحامهما لآفاق أخرى فى عالم الفكر ، أما كمال أبو ديب ، موضوع هذه السطور من التأملات ، فهو على العكس منهما تماماً ؛ فقد طغت شهرته ناقداً على شهرته شاعراً ، بالرغم من أن ما قدمه حتى الآن فى مجال الكتابة الشعرية يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين ذوى الدور الفعال فى البحث ــ من خلال التجديد المستمر ــ عن القصيدة العربية المعاصرة . وديوانه الوحيد المنشور « بكائيات إرميا » ثم قصائده المتناثرة فى المجلات العربية ، وهى تشكل من حيث الكم ما يوازى ــ على أقل تقدير ــ ما أصدره أى شاعر مشهور من أبناء جيله السنيق ، وقصيدته « الأضداد » ــ على سبيل المثال ــ المنشورة فى العدد (٢٤ ، ٢٥) من مجلة « مواقف » التى تشكل فى حد ذاتها ديواناً كبيراً ، قد كانت ومازالت من بين أهم القصائد التى عرفها الشعر الحديث وربما أخطرها ، سواء من حيث السياق اللغوى أو التشكيل الجمالى ، أو تعدد الأصوات ، أو من حيث التعامل مع التراث واقتناص المدهش .

هو شاعر إذن ؛ ولو أنه قد أعطى الشعر بعضاً من الوقت الطويل الذى يعطيه للنقد والدراسات الفكرية والترجمة لكان له عالمه الشعرى الثرى الذى يضعه فى مكانة خاصة ومتميزة ضمن خريطة الشعر العربى المتنوعة الألوان والظلال .

وتحضرنى الآن فى هذا السياق من التأملات فى التجربة النقدية للشعراء ملاحظة لم تستكمل مقوماتها النظرية بعد ، وتعمل على إعادة النظر فى تجربة الشعراء النقاد من خلال الترتيب فى تقديم صفة « النقاد » وتأخيرها لتعطى كل صياغة معنى يخالف المعنى الآخر . فالشعراء النقاد ، غير النقاد الشعراء . فى الصيغة الأولى يذهب الشعراء إلى النقد فى محاولة لاستكمال بعض النواقص النظرية فى النقد الأدبى ؛ ويظل الشعر هو الهمّ الأول والمؤرق عند هؤلاء . أما النقاد الشعراء فهم أولئك النقاد الذين يذهبون إلى الشعر رغبة فى تحقيق بعض النماذج الشعرية التى تبدو ــ من خلال الرؤية النقدية ــ غائبة أو مستبعدة . ولا يتجلى هذان النموذجان عند الشعراء النقاد أو النقاد الشعراء وحسب ، وإنما يتجلى كذلك عند الروائيين النقاد أو النقاد الروائيين ، وعند معظم المبدعين الذين يمارسون عملاً نقدياً . وإذا كان النقد الأدبى عند من هو مبدع بالدرجة الأولى يأتى استجابة تلقائية لضرورات إبداعية فإن الإبداع عند الذين هم نقاد بالدرجة الأولى يأتى استجابة واعية ؛ فالقصيدة عند الشاعر الناقد لغة جديدة وحضوريتمرد على فن القول ؛ وهى عند الناقد الشاعر محاولة تجريبية،تهدف إلى خلق النموذج البديل للمباشرة فى القول . وأعترف أن الملاحظة التى أحاول الحديث عنها فى هذا السياق مازال أكثر ابتعاداً عن الدقائق والتفصيلات التى تستطيع أن تبرز هذه الاختلافات بصورة أقوى ؛ وقد لا يتأتى ذلك سوى فى دراسة تطبيقية تتناول التجربة الإبداعية للشعراء النقاد والتجربة الإبداعية للنقاد الشعراء . ويبدو لى الأمر ــ برغم وضوحه النسبى وبساطته ــ على قدر كبير من الأهمية ومن التعقيد .

٢ ــ اللسانيات والخطاب النقدى الجديد :

مع بداية السبعينيات من هذا القرن انتقل النقد الأدبى العربى فجأة إلى دائرة نقدية مشوشة ومضطربة ، بعد أن استقرت به الحال على مدى العقود الستة الماضية فى ظل تطبيقات لا تخلو من المكانيكية لمصطلحات ومناهج خضعت للانتقاء وللتوظيف الذى يحتمل الصواب حينا والخطأ حينا ، ويحتملهما معاً فى أحايين أخرى . وصارت تلك المناهج فى تعاملها الواضح مع الأعمال الإبداعية مألوفة تثير من اليقين لدى القارىء أكثر مما تثير من التساؤل . وكأنما كان الفكر النقدى العربى يبدأ من تلك البدايات المشوشة المضطربة حواراً جديداً مع أنماط جديدة من مناهج النقد القائمة على علوم اللغة التى سيتبين للباحثين فيها بعد أنها ــ أى هذه العلوم ــ قد امتلكت حضورها الباكر فى الواقع الإنسانى مع الإنجازات الجليلة لعدد من النقاد العرب القدامى . وهذا هو الخيط الذى أمسك بأطرافه الدكتور كمال أبو ديب ، وحاول أن يقود به تياراً معاكساً لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين . وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا فى النقل عن الغرب فقد آثر أن ينقل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى فى تأسيس بنيوية عربية ، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية بدأت معالمها تتضح الآن فى جهود بعض الباحثين العرب فى المغرب العربى ، ومن بينهم ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ الأستاذان عبد السلام المسدى وعبد الملك مرتاض .

لم يرفض أبو ديب التواصل النظرى والفكرى مع الغرب ، لكنه رأى أن يقيم فى الوقت نفسه مثل هذا التواصل مع الفكر النقدى العربى القديم ، وأن يخرج بشروط ومعطيات نابعة من هذا التصادم

أو التلاقى ، تمكن الناقد العربى المعاصر من تأسيس فكر نقدى جاد ، قائم على نظرية نقدية شاملة . ويشير أبو ديب إلى هذا المعنى بقدر كبير من التواضع والاحتراز . «ونستطيع أن نقول إن هناك تياراً نقدياً واحداً ، يمكن أن تكون له نفس الصفة التى تمتلكها النصوص الإبداعية (العربية) ؛ فهو تيار يتعامل مع الكتابات النقدية العربية القديمة بإدراك عميق لموقعها من الفكر النقدى فى العالم . ومن خلال هذا التعامل استطاع أن يطور معطيات مرتبطة بالاثنين ؛ فهى مرتبطة من جهة بالكتابات النقدية القديمة ، ومرتبطة من جهة بالفكر النقدى الحديث . وأرجو أن لا يؤخذ علىّ أن أسمى عمل الشخصى مثالاً على ذلك . وهذا قليل فى الكتابات النقدية العربية ؛ لأن عمل أنا شخصياً نبع فعلاً من لحظة الالتقاء الحاسمة فى تطورى ، بين النتاج النقدى العربى الذى كان ذروته عبد القاهر الجرجانى ، وبين الفكر النقدى الغربى المعاصر ، من خلال عمل طويل على فكر عبد القاهر الجرجانى ، فى إطار النظريات النقدية الغربية . وأنا أعتقد أن هذا أقرب شىء الآن لأن يمثل تياراً مشابهاً قليلاً لما حدث فى النصوص الإبداعية ؛ فهو مرتبط بشروط تكوين عربية ، لكنه عميق الصلة بالتيارات النقدية الأوربية فى الأسس النظرية التى تقدمها . وبعد ذلك يتجاوز هذه المرحلة . . وأنا شخصيا لا أرى كثيراً من الدراسات النقدية الغربية البنيوية التى تعاملت مع النص الأدبى ، كما تعاملت معه فى عدد من دراساتى ، وأرى فروقاً واضحة بينها ، وأرى أن هناك أسساً نظرية جديدة تظهر فى الدراسات التى قدمتها . صحيح أنها مستندة إلى نظريات غربية ، لكننى تجاوزتها كثيراً ، بينما ماتزال النظريات الغربية واقفة عند نقطة معينة . وهذا أكثر ما تستطيع أن تقوله عن استقلالية نظرية نقدية عربية حديثة ، ومايزال الجواب ، لا توجد حداثة عربية غير مشتقة أو نابعة من الفكر الغربى».

لقد تلقى كمال أبو ديب دراساته الأكاديمية فى لندن ، شأن العشرات من أبناء جيله وأبناء الجيل الذين سبقوه إليها وإلى عواصم غربية أخرى ؛ لكنه ربما امتاز عن كثير منهم بأن عقله كان فى أكسفورد حيث تلقى علومه ، فى حين كان قلبه هناك فى وطنه العربى ، حيث ترقد كنوز عظيمة من التراث اللغوى الذى لم تحسن الأجيال المعاصرة الحفاوة به أو التعامل معه . وعندما كان يقرأ عن العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير ، كان يدرك أن هناك علماء عربا سبقوه إلى كثير من مقولاته اللغوية بمدة من الزمن تزيد على عشرة قرون ، وتمثلت ذروة أعمالهم فى هذا النتاج النقدى الذى تركه لنا عبد القاهر الجرجانى ، بكل ما حفل به من «القدرة على التفكيك والتحليل والإمساك بالجزئيات وتركيبها ، ضمن بنية كلية موحدة . وهو عمل مدهش لم يقترب إليه أحد إلا عبد القاهر الجرجانى ؛ كذلك من حيث الإتقان التحليلى ، والتقصى ، والقدرة على الربط بين أبعاد العملية الأدبية فى بنيتها الإيقاعية والمستويات الدلالية ، والعلاقة بين الرؤية التى يجسدها النص الأدبى وبين المكونات هذه».

وهكذا راح الشاعر الناقد يقلب صفحات التراث اللغوى العلمى فى لغته العربية ، مقارناً بينه وبين هذه المدارس اللغوية التى بدأت تجتاح الدراسات الأدبية فى أوربا منذ أوائل هذا القرن ، متسائلاً فى سره : ماذا يستطيع المبدع العربى أن يفعل لتخفيف الهيمنة الغربيَّة على أمته ؟ وهى تساؤلات لست أدرى كم احتاجت من التأمل قبل أن يعكف صاحبها على تقديم أطروحته عن عبد القاهر الجرجانى ، التى سوف تركز فى أجزاء منها على ضرورة أن يصدر النقد العربى عن روح اللغة العربية وتراثها ، وأن يهتم النقاد العرب بالتحليل اللغوى ، وبالبنية الأسلوبية للنص التى هى من أهم ما يتميز به شاعر عن شاعر ، وكاتب عن كاتب ، وأن يهجروا مؤقتاً أو نهائياً هذا النمط النقدى الذى انتهى إلى مجموعة من المقولات الجاهزة ، قيلت وتكررت على مدى نصف قرن ، دون تغيير أو تبديل . وقد قوبل الانتشار النسبى الذى حققته بعض الدراسات والمناهج النقدية الحديثة بعاصفة عنيفة من ردود الفعل المتباينة ، التى ينطلق بعضها من موقف المحافظ على التقاليد النقدية التى استقرت وترسخت وأصبحت قريبة من الوعى الراهن للقارىء العربى . وينطلق بعضها الآخر من الحرص على موضوع النص ، وعلى وحدته التى تعرضت للتفكيك والتفتيت ، ومن الحِرص على صاحب النص الذى أصبح غائباً فى كل هذه الدراسات التى تنتمى إلى البنيوية والألسنية ، والتى لا ترى فى صاحب النص إلا عنصراً ثانوياً غير جدير بالإشارة إليه ، كما لا تتردد بعض هذه المناهج فى الدعوة إلى موت «صاحب النص» (والموت هنا بمعنى الإغفال أو التجاهل التام للمؤلف أو المبدع) . ولعل من أخطر السهام التى توجه إلى هذه المناهج أنها قد وصلت إلينا متأخرة ، بعد أن ماتت وشبعت موتا فى أوروبا ، حيث ظهرت ثم اختفت . ولكن بالرغم من كل ردود الفعل فإن هذه المفاهيم الجديدة فى النقد تجد لها أنصاراً حتى من خارج روادها ودعاتها .

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهو من كبار النقاد العرب المعروفين ، وقد كان إلى وقت قريب ينتمى إلى منهج نقدى لا يمت بصلة إلى هذه المناهج الحديثة ، أو بالأصح الأحدث ، يقول مدافعاً عن هذا الفكر النقدى الجديد : «بعض الناس ينفض يده من هذه الأشياء قبل أن يتعرفها تعرفاً حقيقياً . يقول لك : هذه المناهج قد انتهت فى أوروبا فما الذى يدعونا للتفكير فيها ؟ هى انتهت فى أوروبا أو لم تنته ؛ هذه قضيتهم . بالنسبة إلينا ماذا نحن منها ؟ هل استوعبناها حتى نعبرها ونتجاوزها ؟ هل عندنا ما نتجاوز به هذه المناهج ؟ إذن لكى أتجاوز لابد أن أهضم ما أتجاوزه ، وإلا فكيف أتجاوزه ؟ لا ، لابد أن أكشف عن جوانب القصور التى فيه جانباً جانباً ، وأن أتحرك من هذه الناحية لاستكمال التصور الذى يشغل هذا الجانب من القصور . هذا هو المفروض . ولكن ليس يكفى أن يقول شخص ما إن هذه المناهج قد انتهت فى أوروبا وأخذت موجتها وقضى الأمر ، فلماذا نشغل أنفسنا بها ظناً أنها تخلفت . ليكن أنها قد تخلفت أو لم تتخلف . القضية بالنسبة لى أنا ؛ ماذا أخذت منها ؟ ماذا عرفت منها ؟ ماذا استخلصت لنفسى على الأقل منها لكى أؤسس رؤيتى الخاصة ، المجاوزة لها لا بأس ، ولكن أين

معرفتي الأصلية بها؟ هذا مما يروج ؛ أيضاً عبارة أن هذه المناهج شكلية تتعلق بالشكل ، وأنها لذلك لا تكترث بالعمل الأدبي هل هو جيد أم ردىء .

« ليس هناك دراسات نقدية بنيوية أو ما بعد بنيوية تطبيقية تمت على عمل أدبي ردىء . كل الدراسات بين أيدينا وقفت على أعمال أدبية عالمية ومعترف بها لأصحابها ، سواء كانت تاريخية قديمة أو معاصرة إلى حد ما ، ولكنها لكتاب معدودين في الدرجة الأولى من الكتابة على المستوى العالمي ، وعلى الصعيد العربي . كل الدراسات التطبيقية في هذه المناهج تمت حتى ابتداء من العصر الجاهلي . الشعر الجاهلي ظفر بدراسات بنيوية لم يظفر بها طوال حياته في أي منهج آخر . هذا هو الحاصل ؛ فهل نحن ننكر قيمة الشعر الجاهلي؟ قيمة الشعر الجاهلي مسلمة تاريخية على الأقل . عندما أعمد إلى هذا الشعر ، الشعر الذي يدرس منذ قرون طويلة ، عندما أتناوله اليوم بهذه المناهج ، فأكتشف جوانب لم تخطر إطلاقاً على بال ، وقيماً جديدة ودلالات جديدة لهذا الشعر ، أظن هذا لا يقال فيه إنه لا يكشف عن قيمة ، أو انه لا يعبأ بقيمة ما يتجه إليه بالدراسة . . . » .

ولا يخامرني شك في أن الدكتور عز الدين إسماعيل وهو يشير إلى الدراسات البنيوية التطبيقية التي ظفر بها الشعر الجاهلي كان يضع في ذهنه أهم هذه الدراسات وأعمقها ، وهي تلك التي جمعها الدكتور كمال أبو ديب في كتاب « الرؤى المقنعة . . نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » ؛ وكان قد كتبها في إطار حركته النقدية المعاكسة نحو الغرب ، متوجهاً بها إلى الأوروبيين الذين كان لابد أن يقتربوا من بعض الشرائح المتميزة للمعطيات التاريخية للغة العربية في دورتها الأولى . ولم يكن هذا الجهد المنهجي الفريد يجىء استجابة لحالة من حالات التفاخر الفارغ والبليد ، وإنما جاء تعبيراً عن إثبات الذات إزاء الآخر الذي يرى أنه ــ عبر العلاقات الراهنة غير المتكافئة ــ قد استطاع عزل الشعوب غير الأوربية عن ثقافتها وهويتها الوطنية ، وأبعدها عن تمثل إيجابيات التراث في جوانبه الإبداعية والعلمية والاجتماعية . ومن بين هذه الشعوب المستهدفة الشعب العربي ، الذي كان بالأمس البعيد يمتلك إلى جانب التراث الإبداعي المتطور تراثاً نقدياً متطوراً . وفي سياق المنطلقات النظرية لهذه الندّية حاول الدكتور أبو ديب ــ كما يقول ــ أن يطور في معزل عن الأطروحات اللسانية منهجاً يتنامى من عمل عبد القاهر الجرجاني . ومن خبراته الشخصية ومعرفته بالفكر العالمي والنقد العالمي تكونت دراساته النقدية عن الشعر الجاهلي ؛ وهي ــ كما يقول أيضاً ــ دراسات ذات نمط من التعامل البنيوي مع النصوص مختلف كل الاختلاف عن نمط الدراسات الفرنسية التي قرأها :

« وسأتخلى هنا عن فضيلة التواضع التي أنا واثق أن العالم العربي لا يقدرها على الإطلاق ، لأقول : إن هذه التنمية وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جدا ما أنجزه الفرنسيون ، أو ما أنجزه الدارسون الأوروبيون . قد يكون الإنجاز الرئيسي لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية ؛ على الرؤيا الإنسانية في النهاية ؛ فأنا لا أدرس نصا بالطريقة التي يحلل بها رولان بارت مثلاً نصا ، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطي الدراسة ، بل أدرس نصاً باحثاً عن التجربة الإنسانية ؛ عن الرؤية الإنسانية التي تسكنه . وإنني إذ أفعل ذلك فإنني في النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدي الذي يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجي ، أي في علاقته بالمجتمع وبالصراعات التي تدور فيه ، وبكل أبعاده المتعددة .

« من هذا المنظور يبدو لي أن محاولة الربط بين العملين ، يلغي الحكم الذي يصدر عن التصور المسبق أن البنيوية هي ما أنجزه الفرنسيون » .

٣ ــــ نحو تأسيس بنيوية عربية :

ومن خلال هذا الإصرار على موقف التميز ، وموقف الإضافة ، وموقف الانطلاق من التراث النقدي القديم ، لا تكاد تخلو دراسة من إشارة أو أكثر إلى عبد القاهر الجرجاني ، الذي مايزال لكتابيه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » اليوم من التأثير ما ليس لكثير من الكتابات النقدية العربية المعاصرة . ولهذا ليس غريباً أن يضعه الدكتور أبو ديب في كتابه (في الشعرية) جنباً إلى جنب مع لوتمان وياكبسون ولومنسوف وآخرين من أصحاب الدراسات النقدية المعاصرة فقد ؛ « كان عبد القاهر الجرجاني بين النقاد العرب ، أعظم من نسب إلى الشعر القدرة على الكشف ، وخلق هزة « الأريحية » في النفس . وقد عزا الجرجاني هذه القدرة ، جوهرياً ، إلى طاقة الشعر على جمع أعناق المختلفات في ربقه ، واكتشاف الوشائج بين المتباينات . ولقد بذل الجرجاني جهداً كبيراً في تعليل هذه الظاهرة ، واصفا إياها في إطار « الطبيعة الإنسانية » التي جبلت على الولع بهذا النمط من الفاعلية . . . وباستخدام نظرية الفجوة ، مسافة التوتر ، يبدو جليا أن جوهر هذه الفاعلية هو خلق فجوة دلالية ــ وجودية ؛ خلق مسافة للتوتر بين معطيات التجربة الإنسانية . وكلما تعمقت درجة الاختلاف بين معطيين ، ازدادت مسافة التوتر بينهما . هكذا نحصل على مؤشر ضوئي ، طرفه الأول صور مثل « زيد أسد » ، أو « رأيت غزالا » (بقصد رجل وامرأة على التوالي) ؛ وطرفه الثاني لا محدود ، بين أقرب ما تتجسد عليه الصور السريالية الباهرة لدى أندريه بريتون Breton أو أدونيس ، أو سلفادور « دالي » Dali في الرسم » .

ومن هذا المنظور الذي يقوم على ربط النقد الأدبي العربي المعاصر بجذوره التاريخية ، مفيداً من بقية المناهج العامة ، ومن الدراسات والتيارات الأوروبية الحديثة ــ من ذلك كله يحاول أبو ديب الخروج بأسس نظرية نقدية عربية ، لا يتردد في وصفها بالبنيوية ، وإن كانت ــ بما تحمله من سمات عربية وعالمية ــ بنيوية تخالف كل الأنماط البنيوية التي عرفتها الدراسات الأوروبية ، لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية ، ومن حاجة الشعر العربي والأدب العربي إلى فكر نقدي يتعامل معهما في

ضوء خصوصية المجتمع العربي وتناقضاته . وإذا كان النص البنيوى قد ظل لغزاً معقداً ، أو هكذا كان يبدو لنا قبل عشر سنوات ، وقبل أن يخرج من منطقة التنظير إلى منطقة التطبيق ، فإن الفضل فى هذا التحول يعود إلى عدد قليل من النقاد البنيويين ، فى طليعتهم كمال أبو ديب ، الذى استطاع بالتنظير والتطبيق معاً أن يقيم موازنة بين وجهتى النظر العربية والأجنبية ، لتأسيس بنيوية عربية تتسم بقدر من الوضوح فى مقاربتها مع النص ، ولا تستعصى دلالتها النظرية على القارىء العربي المتخصص ، فضلاً عن ذلك القارىء غير المتخصص .

وقد تمثلت إشكالية البنيوية الأولى فى هذا الموقف الرافض الذى أبداه القارىء العربي المتخصص ؛ وهو الذى كان إلى وقت قريب يحاول أن يبرر موقفه بالقول إن هذا الخطاب النقدى لم يأت فى سياق الأدب العربي ومصطلحاته ، فى حين أنه ــ كما كشفت عنه دراسات الدكتور أبو ديب ، أقرب أشكال الخطاب النقدى إلى الموروث النقدى العربي ، الذى شغله تصور فن التعبير ونظامه ، أكثر من تصور المعنى وموضوع المعرفة .

لقد كانت اللسانيات ثورة على النقد التقليدى . وإذا كان من المحال ــ كما يرى كمال أبو ديب فى كتابه « جدلية الخفاء والتجلى » ــ أن نرى العالم ونعاينه كما كان قبل ظهور مفهومى الجدلية والصراع ، وقبل ظهور « بيكاسو » وفنه المخالف للمألوف ، فإنه من المحال كذلك أن نرى العالم ونعاينه كما كان قبل البنيوية ، بمفاهيمها عن التزامن والثنائيات الضدية ، والإصرار على العلاقات بين العلامات .. إلخ . وهذا التقديم للبنيوية بوصفها واحدة من ثلاث حركات من الفكر الحديث ، غيرت ــ أو ينبغى أن تغير ــ رؤية الإنسان للعالم وما فى العالم ــ هذا التقديم لا يوحى عندما يصدر عن ناقد كبير مثل كمال أبو ديب بالمبالغة والتطرف فى رصد ظاهرة البنيوية وأثرها على الفكر المعاصر ، وإنما يوحى إليه وإلينا أيضاً بأن الإشكالية المطروحة على النقاد العرب قبل البنيوية ، وهى إشكالية التبعية التى يعيشها الفكر العربي فى مجال النقد ، توشك أن تنحسر ، وأن تبدأ مرحلة تأسيس رؤية نقدية فى سياقات فكرية وحضارية عالمية ، لا تخلو ــ فى الوقت نفسه ــ من أصول عربية .

ولابد أن يكون واضحاً ، بعد كل هذه الإشارات إلى نزوع الدكتور كمال أبو ديب إلى تأسيس بنيوية عربية ، أنه لم يصرح مباشرة بذلك ؛ لكن فكره النقدى فى مجمله يعطى تصوراً دقيقاً عن هذا الهاجس الذى يعكس طموحاً عربياً ظل ــ منذ بدايات الرواد ــ يسعى إلى إيجاد رؤية نقدية ذات ملامح متميزة ، تصدر عن روح العصر ، كما تصدر عن روح اللغة العربية وتراثها .

عود على بدء

١ ــ استدراكات :

والآن هل استطاعت التأملات السابقة أن ترسم جوانب للجهد النقدى عند ثلاثة من أهم الشعراء النقاد المعاصرين ، هم صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وكمال أبو ديب ؟ وهل تمكنت فى حدود هذا الحيز الضيق من أن تتناول الجوانب المتماثلة والمتخالفة فى تجربتهم النقدية ؟

ويمكن للإجابة عن السؤال الأول أن تكون ــ ومن منطق التواضع والصدق معاً ــ بالنفى ؛ فقد وقفت عاجزة عن استيعاب بعض الجهد النقدى لا كله ، الذى عبرت عنه الكتابات النقدية المتعددة للشعراء الثلاثة ، ولكنها ــ أى هذه التأملات ــ قد استطاعت ــ بكل ما امتلك صاحبها من قدرة على التركيز ــ أن تشكل المقدمة الأولية لدراسات سوف تأتى لاحقاً ، لكى ترصد أبعاد الرؤية النقدية عند هؤلاء الشعراء بدلاً من اقتصارها على الإشارة إلى بعض جوانب تلك الرؤية . ولعل أوضح مظاهر العجز فى التأملات السابقة أنها تناولت التجربة النقدية لكل شاعر من الثلاثة مستقلة . وقد فعلت ذلك تجنباً للالتباسات التى تعيب الدراسة المتداخلة ، وحرصاً على أن يتبين القارىء ملامح ثلاثة من الشعراء النقاد موضع التطبيق فى ثلاث حالات محددة هى :

أولاً : الناقد القارىء ، كما عبر عنه واعترف به الشاعر صلاح عبد الصبور .

ثانيا : الناقد التنظيرى ، كما كشفت عنه الرؤية النقدية للشاعر ادونيس .

ثالثا : الناقد الأكاديمى ، فى نطاق الحدود المنهجية الصارمة التى أعلنها فى دراساته المتنوعة الشاعر كمال أبو ديب .

وربما كان التخطيط المسبق للخروج بهذه الاستنتاجات من التأملات السابقة هو المسئول الأول عن تخصيص كل شاعر ناقد بدراسة مستقلة ، تلتقط ما اعتبرته أهم الأفكار والقيم النقدية كما تتجسد فى تجاربه ومتابعاته .

ذلك عن السؤال الأول ؛ أما عن السؤال الثانى فإن الاجابة عنه تقتضى البدء بسؤال آخر هو : لماذا صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب وليس غيرهم من الشعراء النقاد؟

والسؤال الأخير من الأسئلة التى لا ينبغى أن تكون الإجابة عنها ارتجالاً ، أو الاكتفاء بإرجاع سبب الاختيار ــ مثلاً ــ إلى الصداقة والمعرفة التى ربطت بين الكاتب وهؤلاء الشعراء ؛ فما أكثر الشعراء النقاد الذين يدخلون فى دائرة الأصدقاء .

ومن هنا فإن الإجابة الصحيحة والقريبة إلى جوهر الواقع تنطلق من أن هؤلاء الشعراء النقاد الثلاثة ، على قدر ما بينهم من تباين فى التزام المنهجية ، وعلى اختلاف رؤيتهم للحداثة ، ولفهم شمولية الخطاب الإبداعى العربي المعاصر واستيعابه ، فإنهم بين أكثر الشعراء النقاد العرب تماثلاً فى النظرية العامة ، وفى محاولة تأكيد أن طريق الحداثة يمر بالضرورة عبر الإبداع القديم ، وأنه لا تعارض بين حركة التحديث والموروث الشعرى المتميز . وهذا ما كشفت عنه العناية الفائقة بالشعر العربي القديم عند ثلاثتهم ، التى تتجسد فى المواقف المتشابهة من الشعر الجاهلى ، كما تتجلى فى الجهود الثلاثة التالية :

* قراءة جديدة لشعرنا القديم : صلاح عبد الصبور .
* ديوان الشعر العربي ، الكتاب الأول : أدونيس .
* الرؤى المقنعة ؛ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى : كمال أبو ديب .

٢ — تآلف فى التخالف :

يستخدم صلاح عبد الصبور مصطلح القراءة ليصف به موقفه من الشعر الجاهلى . إنه ليس ناقداً ولا مؤرخاً . إنه يقرأ ثم يعبر عن انطباعه إزاء ما يقرأ . وهو بذلك يحيل العملية النقدية إلى عملية إبداعية . يقول فى نهاية مقدمته لقراءة جديدة فى شعرنا القديم : « ولست فى هذا المقام أبتغى وضع مختارات للشعر العربى ؛ فذلك قصد ينبغى أن نعد له وسائله ووقته ، ولكنى أريد أن أعرض تجربة قارىء للشعر العربى ؛ قارىء يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة فى الأرض ، ويصدر عنه فيما يكتب ، ويطمح أن يستوعب أشرف تقاليده ، ثم يعرضها على مرآة عصره . وفى هذا المقام لن يستهوينى كبار الشعراء فيصرفونى عن النظر فى صغارهم ؛ ولن تشدنى القصيدة التى رزقت حظا من الرواج والشهرة ، فأستغنى بها عن خامل القصائد ؛ بل إنى لأطمع فى أن أنظر فى هذا التراث كله نظرة بريئة جديدة ، ترى الجمال — حيثما وجد — بمقياسها العصرى ، فلا يأسرها حكم سابق ، وتحاول أن تستشف ما وراء هذا الجمال من ظاهرة اجتماعية ، أو تيار نفسى ، أو إحساس عام .

ولتكن غايتى بعدُ أن أنير الطريق لقارىء يحب أن يخوض عباب هذا البحر المتلاطم ، فيصرفه ما يراه على البعد من موجه وأنواره ، فأنا أصنع له مركبا متواضعاً يستطيع أن يبحر عليه . ولست أزعم أنه سيصل به وسط العباب المتلاطم ، فيشق موجه ، وقد صار عارفا به ، خبيراً باجتيازه » .

وكان أدونيس قد سبق صلاح عبد الصبور فى الدخول إلى الشعر الجاهلى من جميع أبوابه ، على حد تعبيره فى مقدمة الكتاب الأول « ديوان الشعر العربى » ، وذلك لكى يمنحه — كما تقول بقية التعبير — الحضور والحياة من جديد . والسؤال الكبير الذى طرحته المقدمة المشار إليها ، كما طرحته قصائد الديوان المختارة ، هو : **كيف يمكن أن ندرس عملاً إبداعياً من العصر الجاهلى بمجمل أفكار الستينيات ؟** ويأتى الرد فى المقدمة نفسها : يجيب ديوان الشعر العربى عن أسئلة شخصية طرحتها وأطرحها حول وضع الشعر العربى . وباعث هذه الأسئلة هو يقينى بقيمة هذا الشعر وأهميته . أريد أن أضيف إلى ذلك تأكيدى بأن عمل هذا عمل شاعر لا مؤرخ أو عالم . ندرك أهمية هذا الديوان حين نتذكر أن الطاقة الإبداعية الأولى عند العربى هى الطاقة الشعرية ، ونعرف كثرة الشعر الذى ورثناه عن أسلافنا ، ومقدار تنوعه ، وكثرة المصادر وتعددها ، واختلاف الروايات فيها ، وحين نعرف أن مكتبتنا الشعرية خالية من مجموعات جديدة تم اختيارها بوجهات نظر جديدة .... علينا .... أن نعذر الذين يقولون لنا من الأجيال الطالعة إن الشعر العربى رتيب عادى ، لا يأسر ولا يفاجىء ولا يهز ؛ فقد نقلته إليهم عقليات ومناهج لا ترى فيه أبعد من المفردات والوزن والمواضيع التى اصطلح عليها ، والمقاييس التى كرست . وهكذا بدا لهذه الأجيال شعراً جافاً بعيداً ؛ وبدا فى جفافه وبعده خالياً من الفن . وقد تطور موقف اتهام الشعر العربى القديم إلى عزوف عن قراءته ، وخصوصاً بين فئات الجيل الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثيرون منهم أكثر من ظواهر ماتت لا تجوز العودة إليها .... » .

إن أدونيس ليس — كما قيل عنه — رافضاً للتراث . ويصعب بعد قراءة مقدمته لديوان الشعر العربى النظر فى تلك الاتهامات أو التأكد من نوايا أصحابها ؛ فقد أثبتت المقدمة كما أثبتت مواقفه الأخرى من التراث أن هذا الشاعر الناقد ينظر إلى الحداثة بوصفها وصلاً ممتداً بين الإبداع فى صورته النقية الأولى ، حيث « الجموح والهوى والضياع فى بحار من العبث الجميل الفسيح كالعالم » ، وبين الإبداع المعاصر فى تجاوزه و تخطيه للعالم المغلق المنظم » ؛ بين رتابة الصحراء الرائعة ، وحركة المدينة النافرة . « القصيدة الجاهلية خيمة هى أيضاً ، مليئة بأصوات النهار وأشباح الليل ؛ بالسكون والحركة ؛ بالحسرة وانتظار الوعد . هى شىء يحيط بالفضاء من كل جانب ، ملء بالتجاويف ، يتخلل ويترنح ، ويجلس فى الحرارة الشاغرة .

« إنها فضاء الشاعر إلى جانب الفضاء المحيط . القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية ؛ لا تنمو ولا تبنى ، وإنما تتفجر وتتعاقب . والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية ؛ حسى غنى بالتشابيه والصور المادية . وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط . وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه ، وهو زاخر بالحيوية والتواثب والحركة . وهو بهذا كل غنائى يقوم جوهريا على الإيقاع . إنه شعر ممزوج بقدر الإنسان ومصيره ؛ بأيامه وأشيائه الأليفة .

« شعر شخصى لجميع الأشخاص . ولا تقدم لنا هذه القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم ، وإنما تقدم لنا عالما جماليا . المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً . والفاعلية الشعرية عند الجاهلى لا تعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع ؛ فجمال القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبر عنه ؛ يتصل بالحنين الذى يوجهها ويحييها ..... » .

وبشكل عام فقد بذل الشاعر الناقد جهداً متميزاً فى اختياراته كما فى أحكامه التى تبقى للقبول والرفض . وهذا الجهد ليس الدليل الوحيد على العناية الفائقة بالموروث الشعرى العربى وحسب ، وإنما كانت البداية أو المدخل إلى رحلة أخرى تكفلت بإماطة اللثام عن قيم الثبوت والتحول فى تاريخنا الإبداعى ، وإيجاد علاقة تكامل مع الماضى الحى ، بقصد إحياء الحاضر الذى كان مايزال ميتاً ، ينتظر تحريك طاقاته الإبداعية المعطلة .

وعلى المنهج نفسه ، وبأسلوب آخر ، ظهر لنا كتاب « الرؤى المقنعة » فى سياق تصورى مغاير جذرياً للسياق الذى تمت فيه دراسة

الشعر الجاهلى حتى الآن . وليس حبا فى التراث ، ولا وفاء بواجب التأصيل وحسب ، أن خاض كمال أبو ديب جميع ميادين المعرفة الألسنية ليخرج لنا بهذه الدراسة البنيوية البالغة الأهمية عن الشعر الجاهلى ، وإنما لكى « بموضع دراسة الشعر الجاهلى على مستوى من التحليل يرتفع عن المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية واللغوية والبلاغية والانطباعية ، التى تتم عليها معظم الدراسات له الآن » ، ولكى يضع خصوم الحداثة فى مواجهة مع أنفسهم ، لعلهم يتساءلون عما قدموا للأدب العربى ، قديمه وجديده ، من جهود علمية غير التشويه والتكفير لمخالفيهم . وكمال أبو ديب ، وهو يقدم دراسته عن الشعر الجاهلى ، « يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع ، وتؤدى إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين فى مجال الدراسات العربية وخارجه ، لعل ذلك أن يؤدى فى النهاية إلى وضع بنية القصيدة فى منظور جديد ، وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة إلى الشعر الجاهلى : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته ، وتطوره . إلا أنه ينبغى أن نؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملاً فى طريق الإنجاز قد يستغرق تبلور نتائجه عدداً من السنين ، لا آراء نهائية فى صياغتها » .

إن الفكر النقدى الجديد ــ حتى وهو فى ذروة منهجيته ــ يتشكل بعيداً عن الأحكام الجاهزة والنهائية . وهذه واحدة من حسناته الرائدة . وهو لا يسعى إلى تحويل المسلمات الأدبية فى ذهن القارىء وتغيير عقليته قبل أن يخلق نوعاً من الاحترام المسبق لهذا القارىء الذى يمكن أن تكون جذور جماليات التلقى عنده قد تكونت فى ظل نظرية ما ، أو فى مناخ أدبى معين . ولا أريد فى نهاية هذه الإجابة التى حاولت أن تكشف ــ فى أضيق الحدود ــ جانباً من التماثل فى التجربة النقدية بين الشعراء الثلاثة من خلال هذه المقارنة العابرة ؛ أقول إنى لا أريد أن يتكون فى وعى القارىء شعور خاطىء بأن عناية هؤلاء الشعراء بالتراث قد توقفت عند حدود الشعر الجاهلى ؛ فقد شملت ــ عند ثلاثتهم تقريباً ــ كل العصور ؛ وأعمالهم النقدية قريبة وفى متناول الجميع .

٣ ــ تخالف فى التآلف :

ولابد وقد توقفت بنا هذه الاستدراكات عند نقطة التماثل بين الشعراء النقاد موضوع هذه التأملات ، أن تقف بنا عند منطقة التخالف ، وما أوسعها بين صلاح عبد الصبور من ناحية ، وأدونيس وكمال أبو ديب من ناحية ثانية ، مع ضرورة الإشارة إلى وجود تخالفات غير هينة بين الأخيرين ، وإن كانت لا ترقى إلى مستوى التخالف الذى كان قائما بين كل من الأول والثانى (صلاح وأدونيس) ، ليس فى مجال الفكر النقدى وحسب ، وإنما فى مجال الإبداع كذلك . فصلاح عبد الصبور ــ مثلاً ــ عندما كان يشير فى أحاديثه أو فى كتاباته إلى تيار التغامض وادعاء التفلسف والتعمق فى الشعر ، كان ــ دون شك ــ يقصد التيار الذى يمثله أدونيس ، كما كان يشير إلى التيار نفسه أيضاً وهو يقول : « والآن يمتلىء الجو الأدبى بألفاظ ، مثل « كيمياء » ، « اللفظ » ، وتفجير اللغة » ، وما إلى ذلك . وهذا فى رأيى لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر ، وهى أنه فن مكاشفة » .

وعشية إعلان نبأ وفاة الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ، كتب أدونيس كلمة يقول فيها « صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد ، بل من عمر واحد تقريباً ؛ ليس بيننا كتابة أو سياسة أو أى شىء مشترك ، لكن كل شىء ، مع ذلك ، يؤالف بيننا ؛ ففى لحظة الشعر ، خصوصاً لحظة الموت ــ تلك الشعر الآخر ــ يتمزق حجاب المعاصرة ؛ حجاب الخصومة والتنافس ، ولا نعود نقوّم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو تجزؤ اته المرحلية ، وإنما نقومه بمشروعه كاملاً . . . . كانت بيننا صداقة صامتة غالباً ، وتلقى عليها البرودة أحياناً شهوةُ المنافسة فى هذه الحياة الدنيا . هل نحتاج دائماً إلى الموت لكى يوثق الصداقة ، ولكى يبعثها حارة كأنها لا تفارق المهد الذى نشأت فيه ؟ » .

وبرغم ما قد تذكرنا به هذه الإشارات أو توحى به من خلاف كان قائماً بين الشاعرين الناقدين ، فإن ما يهمنا فى هذا المجال لا يعدو تأكيد اختلاف المنطلقات النقدية بينهما ، سواء فى الموقف من محاولة إعادة النظر فى الموروث الشعرى فى ضوء حاجات العصر ، وهو ما تلاقيا عنده قليلاً ، وفى الموقف غير المتجانس من مفهوم الحداثة وطريقة التعامل مع اللغة الشعرية ، وهو ما اختلفا عليه كثيراً . والاختلاف فى وجهات النظر لم يكن من شأنه أن يؤدى إلى خلاف ، وإنما إلى تفتح طاقات إبداعية مختلفة . ولعل استبعاد فكرة الاختلاف فى القضايا الأدبية لا يقل خطراً عن التعصب للأفكار دون تقدير للرأى الآخر أو قبول للحوار معه .

ولعل أهم ما تستكمل به هذه التأملات استدراكاتها أن نعرج على « الملاحظات المنهجية » التى رأى كمال أبو ديب أن يمهد بها لدراسته البديعة عن « الحداثة ، السلطة ، النص »[٥٣] ؛ فقد نجحت تلك الملاحظات فى تأكيد ما ذهبنا إليه فيما سبق ، عن قيامه بمحاولة ناجحة لتطوير نظرية فى النقد الأدبى العربى ، لا تعمل على تقليص الفجوة بين واقع الفكر النقدى والعربى الحديث والفكر النقدى الأوروبى وحسب ، وإنما تعمل على تأسيس خطاب نقدى عربى ، له خصائصه الدلالية والتعبيرية . وهذا جانب من تلك الملاحظات البالغة الأهمية : « ليس لدى من شك فى أننا جميعاً قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ، وليس لدى من شك أيضاً فى أننا جميعاً نعرف العبارات الجديرة بالاقتباس ، تلك التى يترك اقتباسها رنة خاصة فى الآذان ، وتحفل بدلالاتها على المعرفة المتفقهة . هكذا فإننا جميعاً قادرون على سرد أقوال فلان عن فلان عن فلان فى الحداثة : تاريخها وتشعباتها وأنماطها وخصائصها . لكن ذلك إذا تم ، سيحيل معرفتنا بالحداثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذى كشف « ميشيل فوكو » عن خطورته فى الفكر الإنسانى بعامة ، و « أدوارد سعيد » عن خطورته فى الفكر الغربى ومعاينته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحداثة فى العالم العربى إلى معرفة غربية ، نصية واقتباسية . من أجل ذلك كله ، ودرءا له ، سأبدأ من المحسوس ، من الحداثة العربية ، من

رفض مقولة مطروحة تجعل الحداثة ظاهرة عالمية ، والحداثة العربية فرعاً لها ونسخة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثاً عن خصوصية فارغة ؛ أى بدافع إيديولوجى ، بل بحثاً عن معرفة حسية ؛ معرفة مباشرة بالشيء ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقيضاً لشيء آخر ، أو مطابقاً له ؛ أى أننى أتحرك بدافع منهجى ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجى والمنهجى على درجة كبيرة من الصعوبة فى أى نمط من البحث . أرفض بدءا ، إذن ، مقولة « الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية » ، وأطأ الأرض الصعبة ، أتقرى ملامح وجه مشوه ، هو « الحداثة العربية بعينها » .

واكتفى من الملاحظات المنهجية بهذه السطور التى تكشف بما فيه الكفاية عن الجهد الرائع الذى يبذله الشاعر الناقد كمال أبو ديب لتأسيس منظور نقدى عربى ، يستطيع ــ بالرغم من وجود خلل حقيقى فى السياق التاريخى ــ أن يقيم تصوراً للإشكاليات المعاصرة ، ومنها إشكالية الحداثة . ولأن جوهر هذا المنظور النقدى سيكون بالضرورة عربياً ، فإنه من خلال وعيه بالحاضر فى علاقته بالماضى يستطيع أن يفيد من الآخر للتشكل والمكتمل ، دون أن يذوب فى ألوانه ، أو يغترب فى استحداثياته .

بقى أن أقول تلخيصاً لهذه التأملات ، إن شعراءنا الثلاثة الذين تتشكل من كتاباتهم النقدية ثلاثة نماذج متميزة ، يحرصون أشد ما يكون الحرص على أن نواصل صياغة المنهج النقدى فى ضوء هموم التحديث والشعور بعظم المسئولية نحو الخروج من قلق المواجهة غير المتكافئة مع الآخر ، والانتقال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع .

مراجع الدراسة :

أولاً : صلاح عبد الصبور :

١ ــ أصوات العصر .
٢ ــ حياتى فى الشعر .
٤ ــ على مشارف الخمسين .
٥ ــ مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثانى .

ثانياً : أدونيس :

١ ــ ديوان الشعر العربى .
٢ ــ زمن الشعر .
٣ ــ الشعرية العربية .
٤ ــ فاتحة لنهايات القرن .
٥ ــ مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثانى .

ثالثاً : كمال أبو ديب :

١ ــ جدلية الخفاء والتجلى .
٢ ــ الرؤى المقنعة .
٣ ــ فى الشعرية .
٤ ــ مجلة فصول ، العدد الثالث ، المجلد الرابع .
٥ ــ مجلة الأقلام ، العدد العاشر ، السنة العشرون .
٦ ــ مجلة الأقلام ، العدد الأول ، السنة الحادية والعشرون .

رابعاً : مراجع أخرى :

١ ــ جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث .
٢ ــ حمدى السكوت : مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثانى .
٣ ــ شكرى عياد : دائرة الإبداع .
٤ ــ عز الدين إسماعيل : مجلة آفاق عربية ، العدد الثامن السنة الثانية عشرة .
٥ ــ فاضل ثامر : مدارات نقدية .
٦ ــ محمد مندور : فى الميزان الجديد .

المناهج المبتورة
فى قراءة التراث الشعرى :
◆ البنيوية نموذجا

محمد الناصر العجيمى

●● من الشائع القول إن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه ، كما أن المنهج يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها فى فضاء من العلاقات غير فضاء علاقاتها الأصلى ، مهيئا بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها(١) .

ولا شك فى أن ما طرأ ــ حديثا ــ على مختلف صنوف المعرفة من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد فى تفجير السنن التقليدية فى النقد الأدبى ، واستحداث طرق تختلف عنها نوعيا فى الوصف والتحليل . وقد كثر الجدل حول توظيف المناهج الحديثة فى قراءة النص الأدبى العربى عامة والنص الأدبى القديم خاصة . ويشف هذا الجدل عن مشكلة ذات وجهين : يكمن الأول فى أنه ــ أى الجدل ــ يرُجع صدى المعارك المنهجية القائمة فى الغرب ، ويندرج ــ من ثم ــ ضمن هموم فكرية ومعرفية عامة ، ويتمثل الثانى فى أنه يعكس وجها من وجوه أزمة الفكر العربى الحديث فى علاقته بالطرف الآخر من ذاته ، ونعنى به التراث .

وكما أن بعض النقاد العرب المحدثين أفادوا من هذه الطرق ووظفوها ــ بنسب متفاوتة من التوفيق ــ فى تحليل وجوه عدة من الإبداع العربى الحديث ، فقد حظى التراث الأدبى باهتمام نقاد أفادوا كذلك من الاتجاهات النقدية المعنية ، فتوفروا على نصوص منه ، محاولين اختبار تلك فى ضوء هذه .

وقد آن لنا أن نقوّم هذا الضرب من الدراسات ونستجلى مدى إسهامه فى معرفة الذات وخلق حركية جديدة فى الفكر العربى الحديث . ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حماسة فى اصطناع المناهج الحديثة ، والتوسل بها فى دراسة التراث الشعرى فقد جعلنا دراساته الموصولة بالشعر العربى القديم موضوعا لدراستنا ، آملين أن يسهم ذلك فى إثارة مشكلية توظيف المناهج الحديثة فى قراءة التراث الأدبى بعامة .

مما يلفتنا أن أبا ديب يعارض بحماسة فى عدة مواطن من كتاباته الاتجاه التقليدى فى تحليل التراث الشعرى ، واسماً إياه بالقصور عن تعميق فهمنا للقصيدة القديمة ، لأنه يقوم على منهج فقه لغوى ــ فيلولوجى (٢) ، ومبشرا فى الآن ذاته بأنه سيوظف منهجا ــ هو المنهج البنيوى كما استخدمه وطوره ليفى ستروس فى دراسة الأسطورة ــ يتيح له قلب المفاهيم القديمة الجاهزة ، واستشراف آفاق لم يمتد غيره من الدارسين العرب إليها ، لأن « الطاقات الكامنة فى هذا المنهج ، أغنى مردودا ، وأقدر على الإضاءة وتفجير المادة المدروسة » .والمطلع اطلاعا سطحيا على دراسات أبى ديب التطبيقية قد يستهويه ما تتضمنه فى بعض المواطن من رسوم بيانية ، وإشارات رمزية ، وعمليات إحصائية ، ومصطلحات فنية ، وإحالات على كتب منهجية غربيّة خاصة ، منها « الأنثروبولوجيا الهيكلية » و« النيىء والمطبوخ »(٣) ، وكلاهما لليفى ستروس ، كما قد يأنس فيه كفاءة علمية عالية عندما يطالعه الدارس مقدما آراءه

فى شىء غير قليل من الثقة بالذات ، مكسبا إياها طابع السبق والريادة . ومن آيات ذلك مناقشته فى أكثر من موطن مقدمات ستروس المنهجية ، مجاريا إياه حينا ، مبديا تحفظه فى تبنى بعض مقولاته ، حينا آخر ، ورافضا إياها فى مرة ثالثة ، وربما مثنيا عليه لتفطنه لأفكار دقيقة يعسر على غير كمال الاهتداء إليها .

لكننا ما إن نتفحص دراساته حتى يسعى إلينا الشك فى سلامة ما يقدمه إلينا من تحاليل من الوجهة المنهجية ، ولا يلبث أن يتأكد ويستبد بنا شعور بخيبة الرجاء . وحرصا منا على الإيجاز ، وتجنب التكرار ، آثرنا أن نصرف عنايتنا إلى تقويم دراساته رأسا ، مفترضين أن المادة المعنية بدرسنا فى حكم المعروف . ومهما يكن فمادة النقد تشف ـ لا محالة ـ عن المادة المدروسة وترجع صداها . وقد عمدنا ـ لأسباب منهجية صرف ـ إلى تبويب مادة النقد أبوابا ثلاثة ، مع إدراكنا أن لهذه الأبواب من أسباب الاتصال والتواشج ما يجعل الفصل بينها فى بعض الأحيان ضربا من التعسف . يختص الأول منها بالجهاز النظرى المعرفى ، والثانى بالجانب الإجرائى ، أما الثالث فقد أفردناه للمحاور الدلالية المستخلصة من الشعر المدروس .

الجهاز النظرى :

ونقصد به منظومة المفاهيم والقيم المعرفية المؤسسة لمذهبه فى القراءة ولما كان أبوديب يردد ـ على امتداد دراساته للشعر الجاهلى بخاصة ـ أنه يترسم المنهج البنيوى بعامة ، ومنهج ستروس الموظف فى دراسة الأسطورة تحديدا ـ والإحالات عليه كما لمحنا كثيرة ـ جاز لنا أن نتعرف مدى تمثله المقولات التى يدعى أنه يستضىء بها ويتأثرها .

وأول ما يتبادر إلى الذهن هو أن الشعر الذى اختاره أبو ديب موضوعا لدراسته يندرج ضمن نظام علامى يختلف نوعيا عن نظام الأسطورة العلامى ،فهل ضبط الحدود المنهجية التى يفرضها موضوع دراسته ، وبيّن مواطن الاتصال والانفصال القائمة بين كلا النظامين ، نسجا على منوال ستروس الذى أفرد فى كتابه « الأنثروبولوجيا الهيكلية » عدة فصول للتأسيس المنهجى ، ورسم الحدود الفاصلة بين البنيوية كما يجرى توظيفها فى حقول معرفية متنوعة ، من أهمها الألسنية[٤] والبنيوية كما يقتضيها نظام الأسطورة العلامى ؟ نميل إلى الإجابة عن هذا بالنفى ، فصاحبنا لا يكلف نفسه عناء البحث فى هذا الموضوع ، وغاية ما يطالعنا به بعض الإشارات العرضية المتفرقة فى كتاباته . من ذلك أنه يشير إلى أنه لا ينوى تطبيق منهج ستروس تطبيقا آليا[٥] ، لتفرد الشعر بخصائص لا تتوافر فى الأسطورة ، مشعرا بأنه بلغ حدا من تمثل المنهج المذكور يؤهله للسيطرة عليه والتصرف فيه وفق ما تقتضيه المادة . وأظهر ما يختص به الشعر ـ فيما يذكر ـ هو الجانب اللغوى فيه ، مثنيا فى هذا السياق على ستروس لتنبهه إلى ذلك ، لكنه لا يرى فائدة من مزيد التبسط فى الموضوع ، والتذكير بما أبرزه ستروس من فروق نوعية مهمة بين كلا الضربين من الإبداع[٦] .

على صعيد آخر يطالعنا قول أبى ديب فى معرض شرحه لإحدى المعلقتين ، « إن ترتيب الشرائح فى القصيدة الجاهلية غير قابل للعكس ، وهذا على النقيض من الأسطورة »[٧] . واللافت أنه لا يحيلنا على أصل المصطلح المستعمل فى مظانه ، ولا على مواطن وروده فى المصدر المعتمد . وهى ظاهرة تكاد تكون مطردة عندما يصدر أبو ديب مثل هذه الاحكام . ويستدعى حكمه جملة من الملاحظات نكتفى منها باثنتين : الأولى أنه لما لم يوف الفرق بين الأسطورة والشعر ما يستحق من دراسة ، فإن حكمه المذكور لا يزيد فى حظنا من معرفة الشعر الجاهلى بقدر ما لا يزيد فى حظنا من معرفة الأسطورة . وتبعا لذلك فقد انتفى من هذا الحكم كل معنى .

الملاحظة الثانية هى أن حكمه لا يشف عن فهم صحيح لفكرة ستروس الموصولة بهذا الموضوع . وبدون التبسط فى عرض فكرته نشير إلى أنها وردت فى معرض التأسيس المنهجى ، إذ يحدد وجوه الاتفاق والاختلاف بين الزمانية فى الكلام Parole وفى اللغة Langue من ناحية ، والزمانية فى الأسطورة من ناحية أخرى ، مذكرا بما يقرره سوسور من أن الزمانية فى الكلام غير قابلة للانعكاس Non reversible ، أى أنها فى حكم الماضى الذى لا يتجدد ، خلافاً لزمنية اللغة القابلة للتجدد على الدوام .

ويعقب ستروس ملاحظا أن الأسطورة تعد حالة وسيطة بين كلا الضربين من الزمانية ، إذ يفترض أنها جرت فى زمن انقضى وتولى ، وبوصفها هذا لا يسوغ تغيير ترتيب الوحدات المكونة لها ، ولها فى الآن ذاته قيمة راهنة مستمرة ومتجددة ، مما يكسبها ازدواجية الصفة . ولا شك فى أن المسألة تزداد إشكالا إذا نحن اختبرنا الإبداع الشعرى المقصود بدراسة أبى ديب فى ضوء المفهوم المذكور ، وهو ما نعدمه أو نكاد ، فى حدود ما وقعنا عليه من دراساته المنشورة بالعربية . كذلك يتعرض الدارس فى مواطن أخرى إلى مصطلح « المكون الجزئى »[٨] ، معقبا عليه فى الحاشية بالتعريف الباهت التالى :

« يستعار هذا المصطلح من ستروس ليدل على جانب محدد من دراسة الأسطورة »[٩] . وهكذا يتجاهل ـ بكل يسر ـ ما قام به ستروس ـ جريا على ما اعتاده فى التأسيس المنهجى من تحليل دقيق لمفهوم هذا المصطلح الذى يحل فى منظوره من الأسطورة محل الوحدات الوظيفية الدنيا ، كالصوتم والصرفم والمعنم ، من الألسنية ، من حيث إنه ـ على منوالها ـ يكتسب معناه من ضروب العلاقات التى تشده إلى المكونات الأخرى ، وإن جعله الدارس فى مرتبة أعلى من مراتب الوحدات المذكورة ، آخذا ـ فيما يقول ـ بمبدأ « اقتصاد الشرح »[١٠] .

إننا لا نكاد نقف عند أبى ديب على شىء من التحليل النظرى الذى يزخر به كتاب ستروس « الأنثروبولوجيا الهيكلية » ، وهو إذا اتفق له أن ناقش هذا المنظّر وقع فى التمحل الممزوج بالادعاء . من ذلك تأكيده إمكانية الانتهاء بتقسيم مضمون القصيدة إلى أبعد

مدى ، خلافاً لما يقرره ستروس من انتفاء ذلك بالنسبة إلى الأسطورة و لما تقرهالألسنية منذ عقود من صعوبة تقطيع الملفوظ البسيط ـ بله الخطاب المركب ـ إلى وحدات معنوية دنيا [١١] . وكفانا شاهدا على قصور مقدمات صاحبنا أنه عجز عن تحديد ما يسميه فى هذا السياق الوحدة الخبيثة فى القصائد المدروسة ، بل إنه لم يتطرق إليها قط ، فيما عدا الموضع المذكور ، وطواها فى ثنيات دراساته مثلما طوى غيرها من المقدمات وما أكثرها .

كما أننا لا نقف على شىء يستحق الذكر فيما يخص فهمه الشعر إذا نحن استثنينا مقالا لا يختص بالشعر ضرورة وإن كان به ألصق وإليه أقرب ، وموضوعه الصورة الشعرية [١٢] ، يركز فيه صاحبه ـ برغم ما يظهره من اتساع فى المعرفة وطرافة فى التحليل ـ على مفهوم واحد غدا تقليديا لكثرة ما رددته الأقلام ، وهو مفهوم « العدول » ، إضافة إلى إشارات متصلة بالشعر فى معرض تحليل الدارس ما يسميه بهذه التسمية الممعنة فى الطموح ، وهى « الأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى »[١٣] . وإنه لما يثير الغرابة أن يبسط أفكارا عادية ، إن لم نقل بسيطة مبتذلة مدعيا أنه لم يهتد إليها غيره ، وأنها بمثابة الكشف الذى سيؤول ـ إن اتصل البحث فيه ـ إلى قلب المفاهيم الموصولة بالفكر البشرى رأسا [١٤] . وقد مهد لدراسته بنقد « النقد الجديد » ، المجسد فى علمين هما ستروس وجاكبسون ، مؤاخذا إياهما « بإغفالهما ظاهرة تشكيل النسق وانحلاله . . ذلك أن معاينة النسق عندهما ظلت وحيدة البعد ، لا تعنى بالتغييرات التى تطرأ على النص الأدبى بعد اكتماله »[١٥] ، وكأن وجوه التغيير الطارىء والاستحالة من شكل إلى آخر شبيه بالأول أو مقابل له لم يكن هاجسا عند ستروس ـ فى حدود ما نعرفه عنه ـ وعند بروب قبله فى دراسة الحكايات البديعة حتى تغدو الحكايات عند هذا والأساطير عند ذلك بمثابة مرايا يعكس بعضها بعضا ، ويحيل بعضها على بعض ، فى شبه حوار متصل بين مختلف التصورات . والأدعى إلى الغرابة أن صاحبنا لا يحلل المصادر المختصة بهذا الموضوع ليبين مظاهر التقصير فيها ، بل يتخطاها قفزا ليسوق أمثلة شعرية ونثرية قديمة وحديثة تقوم على التكرار مع ما يسميه التنويع وما هو بذلك ، إذ لا يعدو أن يكون من ضروب « خيبة الانتظار » وفق مفهومها عند الأسلوبيين .

المستوى الإجرائى :

ونقصد به آليات الاستقراء وطريقة توظيف الجهاز النظرى فى تحليل المادة الشعرية المقصودة بدرسه .

ويبدو أن مشروع أبى ديب المستهدف القائم على دراسة تشمل مائة وخمسين قصيدة جاهلية ، واستخلاص مقوماتها المشتركة ، والبنية التحتية المتحكمة فيها والمولدة لها ، بعد أن يقوم فى مرحلة أولى برصد مكونات كل قصيدة منها على حدة ، هو مشروع طموح ؛ فهو يشعرنا بأن دراسته تكتسى طابعا تأليفيا ، وأن مثل ما سيقوم به كمثل ما قام به ستروس فى دراسته الأسطورة ، من حيث الوصف والتصنيف ، ورد الجزء إلى الكل ، والفرعى المتحول إلى الرئيسى القار ، ملتزما فى ذلك ما تقتضيه الروح العلمية من دقة وصرامة [١٦] . ومع ذلك لا يخلو تصنيفه من خلل وتمحل ، فهو على سبيل المثال يجمع فى موطن ما يفرقه فى موطن آخر ، كجمعه ما يسميه « بنية متعددة الشرائح » وه تيارا متعدد الأبعاد » فى صنف واحد متميز عن « البنية وحيدة الشريحة » ، دون أن يبرز فصله بين البنيتين الأوليين ، ووسمه إياهما بالاسمين المذكورين فى مواطن أخرى .

ومن وجهة نقد داخلية لا نرى ـ ما لم يثبت العكس ـ أن القصائد الموسومة عنده بوحيدة الشريحة ، التى يدرج ضمنها القصائد الرثائية وقصائد الحب ، تعبر عن تجربة أقل ثراء وكثافة من القصائد المنتظمة فى أصناف أخرى . ثم إن الدارس ينطلق ضمنا من فرضية .. لا يتردد فى مواطن أخرى من تقريرها صراحة[١٧] ـ يعُد بمقتضاها القصيدة المتعددة الشرائح كالمعلقات مسبوكة فى قالب موحد متماضد الأجزاء ، دون أن يشفع مقدماته بأدلة تدعمها وتزيل ما بداخل القارىء من شعور بأن المعلقة مكونة من وحدات منعزلة . وإذا تفحصنا شرحه فى حد ذاته لفتنا عدوله البيِّن عن السنن المألوفة فى التحليل البنيوى ؛ فمن المعروف أن مما يأخذ به البنيويون أنفسهم فى الدرس الصرامة فى تقسيم القصيدة ، وضبط الوحدات الكبرى المكونة لها ، استنادا إلى ما تدلهم عليه ضروب من علاقات التقابل والتوازى والتشابه والاتفاق فى المستوى الصوتى والصرفى والتركيبى ، ووفق المحور الجدولى والمحور الركنى ، بل يبلغ ببعضهم الافتتان فى التقسيم حد التركيز عليه رأسا . وشرْح ستروس وجاكبسون قصيدة بودلير « القطط » خير شاهد على ذلك[١٨] .

وخلافا لذلك فإن صاحبنا ـ الذى اتخذ من « البنيوية » شعارا له ، حتى أضحت عنده بمثابة اللازمة السحرية التى يستغنى بذكرها عن الأخذ بأسبابها ـ يتأثر فى التقسيم سنن النقد التقليدى ؛ هذه السنن التى يوجه هو نفسه إليها ـ بالتحديد ـ سهام نقده اللاذعة ، ناسيا ـ من ناحية أخرى ـ افتراضه المبدئى القائم على حسبان المعلقة وحدة قائمة الذات متواشجة الأجزاء[١٩] . أما نعته هذه الوحدات بـ « الحركات المشكلة »[٢٠] فلا يزيدنا تعريفا بها ، ولا يعمق فهمنا لها ، مادام لم يثبت طاقاتها الإجرائية . وعلى النقيض من ذلك يطالعنا أحيانا ضرب من التقسيم الممعن فى التجريد ، والقائم على شكلنة المادة بإثبات وجوه من التناظر والتقابل فى مستوى التعبير اللغوى . والمتمعن فى هذا التقسيم لا يفوته أن صاحبه يعتسف المادة ، ويفرض عليها نظاما ليس نابعا منها ، ولا كامنا فيها ، بل هو سابق ومسقط عليها ، وأنه يحتمى بالتجريد والغموض لعجزه عن السيطرة على المادة[٢١] . ذلك أن من مسلمات البحث العلمى أن يستند الشارح إلى المادة فى التحليل ، ويأخذ نفسه بالدقة فى الإحالة عليها ؛ وهو ما نعدمه فى تقسيمه المذكور ، فيما عدا إحالات عرضية وغائمة ، ضمن ركام هائل من الإشارات الرمزية[٢٢] . كذلك فإنه يخالف المبدأ الموظف فى التحليل البنيوى ،

والقائم على الربط بين الوحدات المنتشرة على امتداد النص ، والمنتمية إلى مراتب مختلفة ، وفى عملية تقوم فى حكم تودوروف على وصل المتباعد وفصل المتقارب(٢٣) . ويقتضى ذلك تفكيك النص وتجزئته ثم إعادة تأليفه على نحو يجلو المدى الخفى فيه ، ويحدد منه آفاقه وطاقاته الكامنة . ووجه مخالفته للمبدأ المذكور أنه يعتمد شرحا خطيا ، مترسما الطريقة التقليدية ـ وقد كنا ألمحنا إلى مدى معارضته لها .

ومما يلفتنا كذلك أنه يلتزم فى جميع دراساته التطبيقية تقريبا سنة واحدة لا يكاد يعدوها ، وهى أنه يستقرىء « الثنائيات الضدية » فى فضاء البيت الواحد ، بل فى شطر البيت ، بمعزل عن بقية أبيات القصيدة ، مشعرا بأن هذه الثنائيات الضدية ماثلة حقا على امتداد القصيدة ، بارزة الحضور فى كل جزء منها . والحال أن الدراسات الدلالية تفيد أن اللفظ النقيض أو المقابل قد يكون غائبا من النص ماثلا فى الذاكرة ، فيتغنى الشاعر ـ على سبيل المثال ـ بالسعادة ليخفى الألم والإحباط . وفى نهاية التحليل يفضى سحب هذا الإجراء المتمثل فى استخراج الثنائيات الضدية من جميع فروع القصيدة إلى ضرب من التلاعب بالألفاظ غير المشروع ، ويبطل منه المعنى(٢٤) .

ولعل الدارس فطن إلى ما يشوب إجراءه هذا من خلل وتعسف ، فعمد فى موطن آخر إلى استعمال مصطلح « المزدوجات الثنائية » ، معرفاً إياها بأنها ثنائيات لا تنتظم بين طرفيها علاقة تقابل غير أنه يعقب مباشرة ، قائلا إنها علاقة لفظية ، تستوى على صعيد لغوى صرف(٢٥) ، على نحو ينقض ما كنا آنسنا فيه تعليلا لرؤيته . ذلك بأن المسألة تبسط فى مستوى المدلول لا الدال . ثم أى دال يعنى إن هو قصد الدال ؟ ففى غياب شرح لمفهوم المصطلح ينتفى المعنى . وهذا ينهض دليلا على أنه يستعمل المصطلحات كيفما اتفق ، ودرءا للصعوبات .

يضاف إلى هذا أنه يقرر(٢٦) ، بعد استخراجه عددا من الثنائيات الضدية المنتشرة على امتداد معلقة لبيد ، أن هذه الثنائيات تزداد كثافة وتبلغ فى « الوحدات المشكلة المجسّدة شكلا من أشكال الصراع الوجودى » فيما ينحسر مداها فى الوحدات التى يطغى عليها التناغم ونبض الحياة ، مثل مشهد توالد صنوف الحيوان فى الأطلال ، وعيشها الآمن فى رفقة أولادها . والمتمعن فى جدول « الثنائيات الضدية » المثبت لا يتبين إطلاقا طغيان هذه الثنائيات فى مواطن من القصيدة وتراجعها فى مواطن أخرى ، بل إن ما استهل به الباحث شرحه للقصيدة يدحض سلفا هذا الحكم ؛ إذ سبق أن أبرز فى معرض تحليله لمظاهر الخصب والنماء فى الأطلال مدى أهمية الثنائيات الضدية فى تشكيلها ، مقررا ـ حسب صريح عبارته ـ « أن الطبيعة التضادية للأشياء تبلغ ذروتها فى البيت الرابع من القصيدة والأبيات اللاحقة المجسدة للمفهوم نفسه » ؛ ومفهوم الخصب والنماء والأمن والتناغم(٢٧) .

من ناحية أخرى فإن الباحث يوهمنا بأن الأبيات تترابط فيما بينها ترابطا منطقيا ، يكون البيت بمقتضاه توسعا فى السابق ونتيجته وتمهيدا للاحق وسببه ، فيستقيم ذلك حينا ولا يستقيم أحيانا ، وعندئذ يتحول بمختلف الأساليب لوصل المعنى بالمعنى ، فإن عزت عليه الحيلة ، وتأبى الرتق وإنطاق النص بما يريد له ، ضمن شرحا مختزلا باهتا ، أو أهمل البيت ، وفى بعض الأحيان مجموعة الأبيات ، وانتقل إلى غيرها دون حرج(٢٨) . ولنسلم بأننا لا نعدم نظرة تأليفية يقوم الدارس بمقتضاها بجمع ما فرقه النص ، ووصل وحدات مشتركة السمات الدلالية بعضها ببعض فى دوائر تبدو متواشجة لكن ما إن نتأملها مليا حتى نتبين عدم جدواها من الوجهة الإجرائية . ذلك بأن حزمة الوحدات الدلالية المضمنة فى الدائرة الواحدة لا تعدو أن تكون تلخيصا لبعض ما ساقه فى التحليل ، على الرغم من أنه يكسبها صفة من هذه الصفات المغرية ، التى تفتن أبا ديب فيفتتن فيها ، وهى « المكونات الكلية » ، أو « المكونات المشكلة »(٢٩) .

ثم إن ما يسنده الباحث من قيم مستحسنة أو مستهجنة إلى هذه الوحدات ، كجعله بروز البقرة الوحشية فى سياق الخصب لنشر جو المأساة بعد موت ابنها فى الصنف الأول من القيم ، وتحول سياق الخصب والأمان إلى جو مفجع فى المكونة الكلية ذاتها فى الصنف الثانى ، لا يستند إلى منظومة قيمية(٣٠) كامنة فى النص ، بل هو مجرد إسقاط لقيم قبلية فى ذهن الدارس .

ومن ناحية أخرى يقرر الباحث أن ارتباط المكونات الكلية فيما بينها لا يخلو من أحد الضربين ، فإما أن تنتظم هذه المكونات فى ثنائيات ضدية ، مثلها مثل انتظام الوحدات الابتدائية الجزئية ؛ وإما أن تترابط ترابط بنى مفتوحة متوازية ، « ذات طبيعة تكرارية » ، تكمن وظيفتها فى « تكثيف التجربة أو الرؤية الجوهرية فى القصيدة » . ويعقب الباحث على هذه المقدمة بضرب من ضروب الأحكام التى لا يقف على سرها سوى أبى ديب إذ يقول : « إن الارتباط الثانى خاصية من خاصيات النمط المتعدد الشرائح ، من نمط التيار الوحيد البعد » . وفى نمط التيار المتعدد الأبعاد قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسطية ، أو قد تؤكد إمكانية تجاوز الموت والتسامى عنه دون نفيه . أما فى نمط تيار وحيد البعد من البنية المتعددة الشرائح ـ [ولا يخفى هنا التضارب فى استعمال المصطلحات وتداخله] ـ فإن الرؤيا ذاتها وحيدة البعد ، إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن ، تؤدى إلى تفريغ جزئى للتوتر(٣١) . كيف انتهى إلى هذه النتائج ؛ وما هى العمليات التى قادت إلى استخلاصها ـ ذلك فى حكم المستغلق الذى نقر بعجزنا عن فك رموزه .

ومما يوحى بوفاء الباحث لمنهج ستروس رسمه جداول متجاورة ، يبسط فى كل واحد منها وحدات دلالية منتظمة فى بعض الدوائر المثبتة فى مواطن سابقة . غير أن الدارس لا يبين الأسس المنهجية والعمليات الاختزالية التى قادته إلى انتقاء بعض الوحدات دون بعض ، كما أنه لا يمدنا ـ وهذا أهم ـ بطريقة قراءة هذه الجداول

المتجاورة سياقيا ، نسجا على منوال من به يقتدى وإياه يحتذى . وإذا نحن وسعنا افتراض أنه يلم بالمفهوم العدولى البراجماتى - والشاهد على ذلك أنه يقيم دراساته التطبيقية كلها على مفهوم الثنائيات الضدية - فإنه لا يسعنا إلا أن نقرر بكل اطمئنان أنه لم يختبر مادة الدراسة فى ضوء المستوى السياقى الركنىء عدا ما عمد إليه من محاولة ضبط خاصيات التركيب النحوى فى شرحه معلقة امرىء القيس ، ورسم تفريع تشجيرى على طريقة تشومسكى ، فى شرحه عددا من القصائد القديمة المضمنة فى « الخفاء والتجلى »[٣٢] . ويبدو أن هذا العمل بوجهيه مقحم ، لا يقصد به سوى التحلية ، وإكساب الشرح صفة الانضباط العلمى . ثم إن توظيف هذا المستوى يجاوز مجرد التركيب النحوى ليشمل جوانب أخرى من الظاهرة اللغوية .

ولسنا نشك فى أنه لا يجهل المدى المذكور ، إذ هو يتعرض إليه فى أكثر من موطن ، واسما إياه بالتصور الأفقى[٣٣] ، حاسباً إياه ركنا من الأركان الرئيسية لكل تحليل بنيوى[٣٤] . غير أن تعريفه إياه لا يخلو من لبس . ولا أدل على ذلك من أنه يدرج ضمن شرحه إياه مفهوم « الثنائية الضدية » . وهكذا يظل الشرح دائراً فى حلقة مفرغة ، عودا على بدء .

ظاهرة أخرى بارزة فى شروح أبى ديب ، تتمثل فى أن تحليل البنية الصوتية يرد تطبيقاً على التحليل الدلالى ؛ والحال أن التحليل البنيوى ينبنى على استقراء الدلالة انطلاقا من شكل المادة . وأبو ديب يجارى فى اتجاهه هذا النظرية التقليدية ، القائمة على حسبان اللغة محاكية للمعنى وللمشاعر وللواقع بوجه عام ، وبأنها تعكس كل ذلك بصدق وأمانة .

إنه يرى - على سبيل المثال لا الحصر - إن الألف الممدودة[٣٥] « تجسد حنين الذات ونزوعها خارج المدار المغلق ، بينما القاف الثقيلة والظاء تعكسان طرف الثنائية الثانى ، وهو الحصار والقيد . الثنائية ذاتها تتجلى فى التشديد والتكرار الموحيين بالانغلاق من ناحية ، والأصوات اللينة الرخية ، المجسدة مفهوم التحرر والانفتاح من ناحية أخرى »[٣٦] . وهو يقوم فى شرح قصيدة أخرى بإحصاء مواطن التشديد ، مستنتجا أنها ترد فى السياق الدال على الصلابة والشدة ، كما أن تكرار الحرف دون ظهور التشديد يفيد « التداخل والتكرار والثبات » ، لكن تأويل الظاهرة اللغوية الواحدة يختلف باختلاف السياق وفق ما نريد تحصيله إياه من معان . وهكذا يصبح التكرار فى قول الشاعر « ممرمر » دالا[٣٧] على التحول والحركة ، فيما يصبح تكرار الحاء والتاء والراء فى مواضع أخرى دالا على التناغم والتواشج . ويستجلى وظيفة النبر الشعرى فى معلقة امرىء القيس[٣٨] فيلاحظ - فيما يلاحظ - أنه « يولد إيقاعا حادا يعكس الثقل الذى تصوره ستر الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما تفعيلة « علن - ف » القصيرة فتعكس النشاط والسرعة ، فيما تعكس تفعيلة « علن - فا » الطويلة السكون والبطء .

المهم أن البنية الصوتية بمختلف وجوهها ، من الوزن والإيقاع إلى النبر إلى الصوتيم، تسهم -من وجهته - فى « خلق جو محاك للحالة النفسية ، وعكس رؤية الواقع المشكلة فى ثنائيات وتعارضات »[٣٩] . والحال أن من المبادىء التى أقرتها الألسنية منذ اكتشاف سوسور اعتباطية العلامة الألسنية أن الصوت لا يحاكى الحالة النفسية للمتلفظ به ، كما أنه لا يعكس الواقع ، حتى أضحى هذا المبدأ بديهيا لا يفكر أحد فى وضعه موضع سؤال ، إذا استثنينا بعض المحاولات التى تستهدف إثبات « تعالق »[٤٠] بين صفة الصوت من حيث الإشراق والقتامة[٤١] والمتصور الذهنى . غير أن هذه المحاولات مازالت فى بداية الطريق ؛ وما اهتدت إليه من نتائج لا يعدو أنه من قبيل الافتراض والتخمين ، لا اليقين العلمى[٤٢] .

المحاور الدلالية :

ونخلص الآن إلى تناول القسم الأخير من نقدنا منهج أبى ديب ، المتصل بالمحاور الدلالية - أو ما يتفق على تسميته المضامين - كما استخلصها الدارس من قراءته الشعر القديم . ولعل أهم ما يتميز به تحليله فى هذا المستوى هو الإسقاط ؛ ونعنى به فرض معان قبْلية جاهزة ، وتحميل النص ما لا طاقة له بحمله من دلالات . وهى ظاهرة تحفل بها دراساته التطبيقية ، وتكاد تنسحب عليها جميعا . ولعله بوسعنا أن نستعمل فكرة باختين الرئيسية ، القائلة بتعدد الأصوات[٤٣] المستكنة فى الخطاب الواحد ، وتداخل مصادرها ، استعارةً دالة على تنافر ما يسمعنا إياه أبو ديب من أصوات تنبعث من الأسطورة حينا ، ومن التحليل النفسى حينا آخر ، ومن المفاهيم الوجودية أحيانا أخرى . إننا لا ننفى ما يؤكده « بارت » من أن الأدب يحيل بعضه على بعض ، ويحاكى بعضه بعضا ، ويرجّعه فى عملية اجترارية متصلة immense tautologie ، أو ما يقوله أحد الكتاب متحدثا عن « بيكيت » من أن هذا الأديب يعيد ما كان عبّر عنه إيسخولس وسوفوكليس ويوريبيدز فى صياغة أخرى[٤٤] ، بحكم أن التناص ظاهرة شائعة فى الأدب ، قديمه وحديثه . لكن ما لا نظن أن فكرا ناقدا يسمح به أو يجيزه هو الإسقاط الآلى ، وفرض دلالات غير كامنة فى النص ، بمجرد وقوف الدارس على ملفوظ يجارى توجهه الفكرى أو الإيديولوجى ، وإلا أبحنا لأنفسنا أن ننطق النص بما شئنا ، ونكسبه من الدلالات ما يهجس بخاطرنا ، منتهكين بذلك النص والروح العلمية .

والمطلع على دراسات أبى ديب التطبيقية ، سواء منها تلك المتصلة بالقديم أو بالحديث ، بالشعر أو بالنثر ، يتبين فى يسر أن الدارس يردد الأفكار نفسها من دراسة إلى أخرى ، مع شىء من التنويع تقتضيه طبيعة المادة المدروسة . وسنكتفى بإيراد بعض الأمثلة الدالة على دائرية المعانى عنده ، ونضمّن بعضها البعض ، مبرزين منها بوجه خاص صدى الصوت الأسطورى والصوت الوجودى ومن خلاله التحليل النفسانى .

فمن المفاهيم الأسطورية المسقطة على النص الشعرى تصنيفه

الحيوانات الوارد ذكرها فى معلقة لبيد ، جاعلاً إياها فصائل ثلاثا ، تختص الأولى بالحيوانات البرية المتوحشة أو السباع التى تقتل الحياة وتنفيها ، والثانية بالحيوانات البرية التى تنشر الحياة وتجددها من نوع الظباء وحمار الوحش ؛ أما الثالثة فيدرج فيها الحيوانات ذات الطبيعة الثنائية ، مثل البقر الوحشى المجددة للحياة والنافية لها فى آن واحد ، منتهيا إلى استخلاص نتيجة حاصلها أن « الفئات المذكورة تشكل ثنائية ضدية أساسية ، تتحرك على صعيد المتوحش والأليف ، ويسوغ حسبانها ـ تبعا لذلك ـ تجسيدا لثنائية « ستروس » الطبيعة والثقافة ، المجسّدة فى النيىء والمطبوخ ، وأخرى تقوم بوظيفة الوسيط[٤٥] ، ويسند هذه الوظيفية التوسطية ذاتها للأيهقان الذى يتناوله الإنسان والحيوان فى آن واحد .

ولا أظننا فى حاجة إلى تحليل متقص لإبراز مجانية هذا التخريج وافتقاره إلى مقدمات علمية تؤسسه وتسلمه إلى نتائج منطقية . وهو يوظف الثنائية ذاتها ـ ثنائية الطبيعة / الثقافة ـ واللفظ الوسيط المتولد منها والجامع لها فى موطن آخر ؛ إذ يرى أن القصيدة « تحقق توازنا ، وتحل تناقضا أساسيا ، بين الطبيعة الصانعة للخصب وللحياة والقبيلة التى تستهلك ما تنتجه الطبيعة وتفنيه ، ثم تنتجع أماكن أخرى بحثا عن الخصب »[٤٦] . ولا يلبث الدارس أن يقلب الأدوار ، فيسند دور هذه إلى تلك ، ودور تلك إلى هذه ، مضمنا أحكاما تتصل باحتفال القبيلة بالخصب ، واحتفائها بعودة الحياة إلى الطبيعة وتجددها . وتحل القصيدة من كل ذلك محل البؤرة النافية للتناقض ، الجامعة للأضداد ، والخالقة للوحدة بين الطبيعة والقبيلة فى مستوى تخييل صرف .

ونومىء صور أخرى موظفة فى شروح الدارس بمفهوم التوسط فيما يسميه « خلق الثوابت » فى معلقة امرىء القيس . وحاصلها أن الشىء يولد نقيضه ويؤول إليه ؛ فالمرأة فى وحدة بيضة الخدر تبدو كائنا مجسدا للنشاط والمغامرة والحافز الجنسى ، ثم يسيطر عليه السكون فيغدو « جامدا جمودا أبديا »[٤٧] . كذلك تبدو صورة الحصان ـ من وجهته ـ مزيجا من النشاط والاندفاع وجموح الحركة من ناحية ، والسكون والصلابة من ناحية أخرى . وهو يرى أن مُجّاع هذه الدلالات يتجسد فى البيت التالى :

لـه أيـطلا ظبى وسـاقـا نعـامـة
وإرخـاء سرحـان وتقـريب تـتـفـل

لذا تبوأ هذا البيت ـ من وجهته ـ مقام البؤرة من القصيدة ، مثلما توسطت وحدتا المرأة والحصان القصيدة نفسها ، وتوسط البيت الذى جاء فيه ذكر العقد ـ وبالغرابة الاتفاق ـ الأبيات الأخيرة من قصيدة أبى تمام فى مدح المعتصم[٤٨] .

يتجلى الإسقاط الأسطورى كذلك فى رصده ظاهرة العاهات الجسدية عند مجموعة من الكائنات ، متأثرا خطى « ستروس » فى ملاحظته أن بعض الشخصيات المنتمية إلى الفضاء الأسطورى لأوديب الذى يعنى ـ فى مفهومه اللغوى ـ القدم المتورمة ، مصابة بعاهات جسدية قبل انتقالها مكانيا . وهكذا يرى صاحبنا أن القبيلة فى معلقة لبيد تبدأ رحلتها « حين يموت الخصب » ، والمرأة تفارق الشاعر وهى فى حالة توتر وصد ، والأتان ترحل وهى حامل ، وناقة الشاعر تبدأ رحلتها وهى ضعيفة منهكة (والحمل والصد والإنهاك ـ عنده ـ ضروب من الخصاء ، أى عاهات) . ولا حاجة بنا إلى سؤاله عن سبب وقوفه من حيث بدأ ستروس ، واكتفائه بإصدار هذه الأحكام ، دون تعقب نتائجها ، والانتهاء بها إلى خاتمتها المنطقية ؛ فالنص لا يسعفه بإجابة مهما تحول عليه وأجهد نفسه فى الرتق والتلفيق .

ولا يفوتنا أن نشير فى خاتمة هذه الملاحظات الموصولة بالإسقاط الأسطورى إلى أن الدارس يجعل لبعض التعابير الواردة فى معلقة امرىء القيس مدى ميثولوجيا ، كقول الشاعر « عقرت للعذارى مطيتى » وقوله « عن ذى تمائم » وقوله « وواد كجوف العير » .

ولئن لم يكن بوسعنا نفى مظهر التناص الذى يذكره ، إننا لا نستبين الصدى الميثولوجى الكامن فى التعابير المعنية . ومن المبادىء الأولية فى الدراسة العلمية وصل الشىء بأصله ، والمظهر بعلته ، فى مثل هذه الحالات .

وإذا انتقلنا إلى الصوت الوجودى المنبعث من خطابه النقدى ألفيناه متسعا ممتدا . ومن أكثر المعانى المرجعة صدى الوجودية تواترا مفهوم الزمان ؛ فنرى الدارس يفتّن فى استقراء ما يسميه مدى الزمان « الفيزيائى » ، جاعلا الأحداث المستحضرة فى المعلقتين متدرجة المراتب فى سياق الخط الزمنى ، منتهيا إلى تأسيس ما يشبه معمارا هرميا تتقاطع فيه الأزمنة ، وإلى استخلاص أن عملية بعث الماضى عند الشاعر تقوم بوظيفة إيجابية حاصلها ـ حسب صريح عبارته ـ « البحث عن الزمن الضائع » ـ و« خلق توازن نقيض للزمن الآتى ، ونفى الزمن وطبيعته الهشة الزائلة »[٤٩] . ومما يستخلصه كذلك أن التجربة المستحضرة عندما لا تكون محض خيال أو مبهمة ، تولد الألم ؛ فإن كانت ـ على النقيض من ذلك ـ واقعية وكثيفة ، بعثت اللذة والانتشاء ، وأتاحت للشاعر تخطى الزمن وألم الزوال [٥٠] . ولما لم تسعفه القصيدة بشواهد تدعم ما يقرر ، وكانت الأحداث الماضية المستحضرة غير مختلفة نوعيا ؛ إذ إن وحدة « فاطمة » ليست أقل أو أكثر وضوحا من وحدة بيضة الخدر ومن غيرها من الذكريات المثبتة فى القصيدة ، التى ينشط الدارس فيرصد فوارقها ، عَمَد كعادته فى مثل هذه الحالات إلى اللف والدوران برسم الجداول والإشارات[٥١] الهندسية الموغلة فى الغموض والإبهام . وهكذا يرهق النص لمجرد مجاراة بعض المناهج الحديثة المختصة بالقصة . وإحالته على « البحث عن الزمن » كإحالته على « صراخ وصخب »[٥٢] ، ليس تلقائيا أو من قبيل التوارد الفكرى البرىء وإن بدا كذلك .

ويفجؤنا الباحث ـ فى معرض رحلته التائهة فى شعاب الزمن المفقود ـ بتضمين آراء ينسبها إلى بروب وبريمون[٥٣] . وإذا استقام فهمنا للترجيع المشوه لصوت هذين المنظرين فهو يثير موضوعا متصلا بمدى خضوع الأحداث لمنطق زمنى . ففيما يرى الأول أن الزمن

يشكل البنية الأساسية لتتابع الأحداث ، يرى الثاني أن العلاقة بين الأحداث تنتظم في مستوى منطقي بحت لا صلة للزمن به .

ويجاري أبو ديب الرأي الثاني حين يذهب إلى أن أزمان القصيدة الشبقية تترابط ترابطا منطقيا لا تاريخيا ، تأسيسا على هذا ـ كان زمن الليل سابقا لزمن الذئب ، وزمن الحصان لاحقا لزمن الذئب ، ومتبوعا بزمن السيل .

وينساق الباحث ـ محمولا بما يسميه أحد الدارسين(٥٤) « السيولة اللفظية » ـ في رحلة ممتدة إلى أجواء الوجودية . فزمن الليل هو ـ عنده ـ زمن الغربة والضياع والوحدة المطلقة ؛ زمن الشعور بهشاشة الحياة وزوال الوجود ، فإذا بـ « الألم النفسي المبرح » يغمر الذات ويستبد بها . وزمن الذئب هو زمن « اليأس » وقد بلغ مداه ، وزمن الإحساس الهائل بالموت . ويجتمع الزمنان ليولدا زمنا « مُخَبَّ في الغربة » زمنا « تبدو فيه لحظة الخسران والضياع وقد وصلت مداها » ، وكأننا نستمع إلى صوت « بيكت » العدمي بعد أن أصلحه أبو ديب من خلال نظرته إلى امرىء القيس . ويكاد الباحث يثير فينا الضحك عندما يفجؤنا بملاحظة تفيد أن الشاعر « يخترق فجأة الليل المخيم على الكون ، وينطلق على حصانه خارجه ، كي يصطاد في الفضاء الرحب » .

أما زمن الحصان فيجسد الحركة المطلقة ، والاندفاع اللا محدود ، والقوة الهائلة التي تتجاوز الزمن وتتحدى الموت(٥٥) ، وينتهي هذا الزمن ـ كما انتهى في وحدة الليل ـ إلى اللا زمنية،لكن اللازمنية في الوحدة الأولى مغرقة في السكون ، فيما توغل اللازمنية الثانية في الحركة . وإلى القارىء تعود مهمة اختيار المفهوم المناسب للازمنية التي تطالعنا مرة أخرى(٥٦) ، وليس آخر مرة ، مجسدة في صفة الثبات المميزة لكائنات عدة . فالمرأة تصبح ثابتة جامدة ، وكذلك الحصان ، وكأنهما احتالا على حركة الزمن فأوقفاها وثأرا لنفسيهما منها . أو لسنا نتعرف من خلال ذلك صوت « ريشار » J. Richard في شرحه قصيدة « البحيرة » للامرتين وغيرها من القصائد الرومنطيقية ، حيث يركز على مفهوم رئيسي جماعي مؤداه أن الشاعر يثبت ـ بالمفهوم النفسي لكلمة تثبيت ـ أشياء جامدة كانت شاهدا على زمن الحب المنقضي خشية الضياع وتلاشي الأنا في الزمان ؟ أو يعبر أبو ديب عن غير ذلك عندما يقول : إننا نلمس رغبة جامحة في تجميد الزمن وتثبيته ليصبح حضورا لا ينقضي أبدا . وهكذا يهزمه الحبيبان ويتجاوزان الطبيعة الزائلة . وإن هذا التحول إلى صخرة لهو الرمز المطلق لما هو سرمدي ، وتجاوز لزمن الألم المبرح ، ومحاولة مستميتة لبناء ثوابت قاهرة له » (٥٧) .

ولا يفوتنا في خاتمة رصدنا ظاهرة الإسقاط أن نلفت النظر إلى ما تثيره دراساته من أصداء ذات مدى نفسي ، فالحصان والسيل يجسدان في حركتها المندفعة القوى الكامنة في اللاشعور ، قوى الرغبة الجامحة والغرائز الغارقة في أوحال الدم والجنس والعنف والموت . . . مرددا بذلك ما يعرف عند فرويد بمركب الجنس والموت Eros/thanatos ، كذلك فإنه يثير مدى مفهوم « الذكورة » Phallus عند التحامه بالجنس الآخر ، واختراقه إياه ، إذ يقول : « لقد تحولت الجبال إلى رجال شامخين تقتلعهم قوة السيل الذي يهبط إلى قيعان الصحراء مثل عمود حلزوني . ومن الغريب أن يكون حركة السيل إيقاع التلاحم الجنسي . إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل والمرأة » .وقد أوحى إليه بهذه المعاني البيتان التاليان :

كأن ثبيرا في عرانين وبله ... كبير أناس في بجاد مزمل
كأن ذرى رأس المجيمر غدوة ... من السيل والغثاء فلكة مغزل

ولعل أبا ديب تذكر تلك الصورة الاستعارية الرائعة ، المضمنة في السيدة بوفاري Mme Bovary ، والقائمة على تصوير عنف حركة الأحصنة ليلة زواج « إما » Emma ، ثم ارتخائها وتمرغها في العشب ، وانطلاق العصافير شادية ، تجسيدا للرغبة الجامحة ، وارتخائها بعد إشباعها ، فأبى إلا أن يجد مثيلا لها في القصيدة ، مجسدا في قول الشاعر :

كأن مكاكي الجواء غدية ... صبحن سلافا من رحيق مفلفل

أما البيت التالي لهذا البيت مباشرة ، والمصور السباع وهي ملطخة بالطين بعد نزول السيل ، فهو يسهو عنه ، لمجرد أنه لا ينتظم في الرؤية التي يريد تحميلها النص .

ويستعيد الباحث – انطلاقا من صورة مضمنة في قصيدة أبي نواس هي صورة الذهب المنسكب ، يشبه الشاعر فيها رغبته الجامحة في احتساء الخمرة برضيع مسه سغب فسعى متحاملا في جهد ولهفة إلى الرضاع ـ يستعيد أشذابا من نظرية فرويد الموصولة بمراحل الشبقية الأولى للطفل ، أو « المرحلة الشجرية » Le stade annal المتميزة باتصال الطفل شبقيا بالأم بواسطة الفم . ثم يقحم مفهوم الاختراق وافتضاض البكارة ، جاعلا من الخمرة تجسيدا استعاريا للأم ، ومن الشرب رمزا لاغتصابها جنسيا(٥٨) .

نخلص في الخاتمة إلى محاولة الإجابة عن المشكلية الرئيسية المبسوطة في مستهل هذه الدراسة ، والمتصلة بمدى جدوى اصطناع المناهج الحديثة في دراسة التراث الأدبي ، بعد أن مهدنا لها بالوقوف على كتابات واحد من أكثر المتحمسين للمناهج المعنية .

وإذا كانت قيمة أي منهج تكمن في قدرته على إنطاق النص وإنتاج المعنى ، فالمطلع على قراءة أبي ديب يميل ، استنادا إلى ما أبرزناه في تحليلنا إياها ، إلى نفي كل قيمة منها ، ومعارضة استخدامها . لكن قد نواجه برد يرفض بمقتضاه شرعية ما انتهينا إليه من نتائج ، بدعوى أن بعض كبار المنظرين المحدثين ينسبون ذلك إلى قصور المناهج الحديثة وعجزها عن الإحاطة بالظاهرة الأدبية في جملتها . والرد يبدو وجيها . كفانا شاهدا أن جولدمان

يعبر عن أمله في أن يلقح مذهبه الاجتماعي بمبادىء مستمدة من مناهج أخرى، وخاصة منها التحليل النفساني(٥٩)، وأن بارت نفسه يقرر صراحة أن المناهج الحديثة لا تجهل إدراك الحقيقة هدفها الأسمى، لكنهُ يسارع فيضيف ـ وللإشارة التالية أهمية سنبرزها بعد حين ـ أن قيمتها تكمن في مدى صلاحيتها validité والمقصود مدى اتساقها(٦٠) وانتظامها في نسق فكري متكامل. وحفاظا على هذا الاتساق ينتقي الدارس من المادة المدروسة ما يراه مفيدا pertinent وقابلا للانتظام في منهجه، ويصرف نظره عما يتأبّى عليه ولا ينقاد في يسر لمفاتيح منهجه وسننه. ومما ينهض دليلا على صحة ذلك في المستوى التطبيقي ما يطالعنا من اختلاف وجهات النظر في تناول مادة أدبية واحدة. وعلى سبيل المثال يدرس كل من موررون(٦١) وجولدمان(٦٢) وبارت(٦٣) مسرح راسين من وجهة خاصة، ثم ينبري بيكار R. Picard ناقدا دراسات هؤلاء جميعا، مؤاخذا إياها بالتمحل وادعاء العلمية، منقصيا ما يعده تقصيراً(٦٤). ونستحضر في السياق نفسه مثال قصيدة بودلير «القطط»، التي درسها جاكبسون وستروس دراسة بنيوية، وعقب ريفاتير على هذه الدراسة بنقد مستفيض شمل جميع جوانبها تقريبا، حتى جعلها بمثابة الخرقة البالية التي لا تستحق الذكر(٦٥)، ثم جاء دلكروا(٦٦) وجولدمان وغيرهما(٦٧)، وعرض كل منهم مشروع دراسة جديدة. ولا يستبعد أن يقبل على دراسة القصيدة نفسها آخرون وفي عدتهم آليات نقدية غير مماثلة للسابقة. فإذا نحن انتهينا بهذا التحليل إلى غايته المنطقية، استنتجنا أن دراسات أبي ديب تستوى قويمة مشروعة كسائر الدراسات المبنية على تطبيق مناهج جاهزة. لكن قبل أن نقرر مثل هذا الحكم نتمثل ما كنا ألمعنا إليه منذ حين، من أن ما يشترط في المنهج هو صلاحيته. ولسنا على يقين من أن منهج صاحبنا يتوافر فيه حظ كبير أو قليل من هذا الشرط. ففيما تنبني المناهج المعروفة على جهاز معرفي وإجرائي متسق ـ مهما يكن موقفنا منه في مستوى الأصول العلمية المؤسسة له ـ فإن أبا ديب يبدو في قراءته الشعر القديم كضارب في الصحراء بلا دليل. وليس حظ غيره من الدراسين العرب الذين وظفوا مناهج النقد الحديث في قراءتهم التراث الشعري من التوفيق بأوفر من حظه. ودراسات يوسف اليوسف(٦٨)، ونوري حمودي القيسي(٦٩)، ومحمد صديق غيث(٧٠) تنهض شاهدا على مدى خطورة المزالق المنهجية التي وقع فيها هؤلاء، وعلى ما يعانيه نقد تراثنا الشعري بوسائل حديثة من تخبط وعشوائية.

يضاف إلى هذا أن بعضهم، كمحمد مفتاح في دراسته قصيدة ابن زيدون المضمنة في كتابه «تحليل الخطاب الشعري»(٧١) يبلغ في تشويه المنظور العلامي والبراجماتي حدا لا نظن أن غيره يدانيه فيه، حتى إننا لا نتردد في حسبانه اغتيالا للمنهج وللروح العلمية، بقدر ما هو تشويه للمادة المدروسة، وانتهاك لها. والأدعى إلى العجب أن مثل هذا العمل ينشر ويحظى بالذيوع وإقبال القراء. إننا نشاطر أبا ديب عندما يعبر عن شعوره بالإحباط لما يعانيه النقد العربي الحديث من استلاب وقصور(٧٢). واعتقادنا ـ مع ذلك ـ أنه من قبيل المغالطة والخيانة العلمية أن نرحب بكل من يدعي التجديد باسم الحداثة، ومجاراة التيارات الغربية الحديثة؛ فبدون تمثل آليات هذه التيارات لا يكون للبعث الفكري ولا للتجديد بمفهوم الكلمة الدقيق مجال.

لكننا لا نستوفي الموضوع حقه من الدراسة ما لم نشفعه ببسط مشكلية المنهج النقدي في الأدب في حد ذاته. وتصاغ هذه المشكلية كما يلي: هل بوسع الدارس العربي، الذي ألم إلماما جيدا بمنهج ما، أن يوظفه في دراسة التراث توظيفاً آلياً؟ ويسلمنا تلمس الإجابة عن هذا الموضوع إلى قضايا موصولة في بعض وجوهها بالأصول المعرفية المؤسسة للمناهج؛ وهو موضوع شائك ومتشعب، لا ندعي الإحاطة به وامتلاك مفاتيحه، إضافة إلى ضيق مجال الدراسة. لذا نكتفي بالتعرض إلى جانب محدد منه يخص مفهوم «الوحدة العضوية»، الذي يعد مقوماً من المقومات المهمة للمدونة النصية المعتمدة في المناهج الحديثة. وخلاصة ما عرف به أنه يعين خطابا أدبيا يطول أو يقصر، يكوّن عالما منغلقا، تشد الوحدات فيه إلى تجربة واحدة. ولا نشك في أن الهاجس الذي يداخل أبا ديب كما يداخل نظراءه، والذي يقوم على إثبات توافر هذا العنصر في القصيدة العربية القديمة، مرده ـ بالتحديد ـ إلى الحرص على عدم التناقض مع هذا الركن الرئيسي في التأسيس المنهجي؛ إذ بانتفائه تنتقض البنية، ويبطل العمل النقدي من الأساس. وفي ظننا أن الإشارات المختزلة، الواردة في كتابات أبي ديب وغيره من الدارسين العرب في حدود ما اطلعنا عليه، والمتصلة بهذا الموضوع، لا تقيم الدليل على أن القصيدة العربية القديمة مسبوكة في رؤية واحدة، وقالب متماسك. ويظل المشكل ـ تبعا لذلك ـ قائما.

ومع ذلك فإننا إذا تقدمنا شوطا في فحص المسألة، تبينا أن التعريف السابق للوحدة العضوية غير مقنع، وأنه لا يفي بالغرض المنشود، وأن الموضوع يزداد إشكالا وغموضا إذا عالجنا في ضوء المفهوم المذكور بعض مظاهر الشعر الحر الحديث، الذي يبدو مفككا فوضوي التأليف. والحال أنه غير عصيّ على المناهج البنيوية. فهل نستنتج بناء على ما ذكرنا ـ أن هذين الضربين من الشعر، الشعر القديم والشعر الحر، يجتمعان في انتفاء الوحدة؟ فإن استقام هذا الاستنتاج صحيحا فما الحائل دون توظيف البنيوية في دراسة الشعر القديم متى أمكن استخدامها في الشعر الحر؟

لقد سعت دراسات حديثة، موصول بعضها بالبراجماتية وبعضها بالمنطق(٧٣)، إلى استنباط قواعد تدلنا على هدى ارتباط ملفوظين متتاليين ارتباطا منطقيا دون أن تهتدي إلى نتائج حاسمة، وإلى ضبط هذه القواعد ضبطا لا يداخله النقص.

ومع ذلك يقرر ريوي Ruwet أن الفجوات الظاهرة على سطح النص الشعري، وما يبدو انتهاكا متعمداً لقوالب اللغة ونظمها اللغوية في مختلف المستويات، يخضع لسنن منظمة تقوم على التوازي والتناظر والتشابه والاختلاف والتقابل والتراكب(٧٤)، مرجّحا

بذلك تعريف جاكبسون للشعر من حيث هو « إسقاط مبدأ التناظر لمحور الاختيار على محور التركيب » .

وقد ساق ريوى شواهد عدة من الشعر الحديث تدعم مقدماته النظرية . وفى اعتقادنا أن محاولة من هذا القبيل تجرى على الشعر القديم تصطدم بعقبات تؤول بها - لا محالة - إلى الإخفاق . والنتيجة المنطقية التى ننتهى إليها هى صعوبة تطبيق المناهج الحديثة فى حدودها الصارمة على الشعر القديم ، دون لى عنقه قسرا وتعسفا . فهل يسلمنا منطق التحليل إلى الدعوة إلى الإعراض عن التفكير المنهجى الحديث ونبذه بدعوى اعتماده مصادر لا تتفق وفضاء الإبداع العربى القديم ؟

الإجابة عن هذا السؤال واضحة بالنسبة إلينا ، وهى أن الماضى ملك لنا ، وطرف منا ، وامتداد لذاتنا ، ويحق لنا - تبعا لذلك - أن نتفحصه فى ضوء ما انتهى إليه من معرفة وخبرة ، وما يهجس بخاطرنا من تساؤلات ؛ لأن كل بحث هو إجابة عن سؤال . ونحن نجارى ما يعبر عنه بارث من أن الماضى يُلزم عصرنا ، وأنه توسيع لفضاء الأنا ، وفى الآن ذاته مرآة له(٧٥) .

إن ما كتب عن مسرح راسين هو استقصاء لإمكانياته ، وإضاءة لطاقاته ، وتفتيق لحرية العصر بالمفهوم السارترى فى حدودها القصوى . وهكذا يزداد إشعاع هذا الكاتب وتتسع آفاقه ، ويوصل بعصر نقاده ، ويرجّع ذاتهم فى اللحظة نفسها التى يرجعون فيها ذاته ، فى عملية شبيهة بهذه التى توسم عند بريشت بالحركية التاريخية Gestus . فتعدد اللغات النقدية - كما يقول بارث - يبرز آفاق الأثر ، ويكشف مدى عمق الملكة النقدية فى عصرنا ، وفى النهاية يؤسس منطقه .

ولا شك فى أن تراثنا الأدبى يثير من المشكلات والقضايا ما لا يثيره كاتب مثل راسين بالنسبة إلى المعاصرين ، لبعد الشقة بيننا وبين أسلافنا ؛ ولكثرة ما علق بإنتاجهم وتراكم عليه على مرّ السنين من خطابات زادته تعتيما ، على نحو يتطلب جهدا شاقا لنفض الغبار عنه وتنقيته .

ولئن لم يكن فى نيتنا إطلاقا تقديم مشروع لدراسة التراث الشعرى ، إننا نجازف ببسط بعض ما نراه إطارا صالحا لمثل هذه الدراسة . وسنعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب محكم .

دراسة التراث الأدبى تقتضى الانطلاق من فهم لطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول ؛ فلئن بدا المدلول فى الإبداع الأدبى الحديث بعامة مبتعدا عن الدال ، مبطنا فى حجب كثيفة من الرمز حتى غدا البحث عند بعض الدارسين ضربا من العبث ، فاكتفوا بدراسة الدوال ، واستخراج الدلالة من نظم علاقات الدوال بعضها ببعض ، فالعلاقة بين وجهى العملة - وفق عبارة سوسور - تقوم فى المنظور الأدبى القديم بوجه عام على تبعية المدلول للدال ، أى أن الدال يعين عند المتلفظ به المدلول ويسميه صراحة (وسبق أن عبر أرسطو عن ذلك عندما قال إن الدال يفصح عن نوايا المتلفظ به ، كالخادم الأمين الذى لا ينفصل عن سيده ولا ينعتق منه أبدا) .

ويترتب على ذلك نتائج عدة ، نجملها فيما يلى :

أولا : أن الشاعر العربى أنشأ شعره استنادا إلى مقاييس جمالية ووظيفية معينة ، يحكم بمقتضاها على شعره بالجودة أو الرداءة . وكما نظر أرسطو إلى الأجناس الأدبية ، وأبان مقومات كل فن من الفنون الأدبية المعروفة فى عصره ، وبعض ما اهتدى إليه من نتائج مازال صالحا يعتد به ، كذلك يجوز أن تستخدم المقاييس البلاغية القديمة أداة تعتمد فى الدرس .

ثانيا : إن التحام الدال بالمدلول يؤسس الشعر بوصفه فعل كلام ، مجسدا بالتحديد ما يسميه أوستن « إنجازا » Performance ؛ أى أن الخطاب المتلفظ به يقوم فى حد ذاته مقام حدث فعلىّ . هكذا فإن الشاعر العربى إذا هجا فإنه يسْحق المهجو ، وإذا فخر فهو يبوىء الممدوح مرتبة الكمال ، وإذا شكا فهو مسحوق ، وإذا فخر فهو يحقق صفات الكمال المضمنة فى خطابه الشعرى ، وإذا توعد فهو ينذر المعنى بخطابه أشد الويلات .

ويسوغ - فى تقديرنا - أن ندرس هذا الفعل الكلامى من وجهات ثلاث :

١ - القصد ؛ ويهم المناسبة التى أنشىء فيها الشعر ، والظروف الحافة بعملية الخطاب ، ومن ثم الغاية المستهدفة .

٢ - الخطة المستعملة لتبليغ الخطاب وتحقيق الهدف ، ويسلمنا هذا إلى دراسة الأساليب البلاغية الموظفة ، ونظم التأليف .

٣ - نتائج الخطاب الشعرى . وندرس فى نطاق ذلك وظائف الخطاب الشعرى . ومن هذه الوظائف إثارة الانفعال الجمالى ، وبعث الرغبة فى الفعل أو رد الفعل ؛ فالمدح قد تكون نتيجته المكافأة والنوال ، أو استياء أطراف أخرى وإثارة حفيظتها . والهجاء قد يفضى إلى رد فعل بالهجاء ، أو تهديد فعلى . وقد يولد هذا الرد كذلك الاعتذار والتماس الصفح . ويسلم الخوض فى هذا الموضوع إلى إحلال الأغراض الشعرية والشعر بعامة فى محله من الإنتاج الثقافى ، من حيث هو مؤسسة تضطلع بوظيفة فى صلب المجتمع القديم .

المهم أن الدارس مدعو إلى الإقبال على التراث دون أفكار جاهزة قبلية ، لكن بعد أن يكون قد ألم بآليات المناهج الحديثة وتمثلها . ولنا فى ما يقوم به « أركون » خاصة ، من تفكيك للفكر العربى القديم ، وكشف لآليات إنتاجه المعنى تبدو نابعة منه لا مفروضة عليه وفق جهاز قبلى ، خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به فى الميدان الأدبى ؛ فكل علم كما - يقول بعضهم - ليس بريئا ، وكل منهج يصنع موضوعه ، والدلالة ليست معطى جاهزا ، تسلم مفاتيحها إلينا فى يسر وبلا عناء . وسيظل التراث أخرس ما بقينا نجتر الأفكار ذاتها ولا ننطقه بالتوسل بأدوات بحث متجددة ، جاعلين من فكرنا منتجا بتبعيد موضوع الدراسة وتقريبه وفق عملية

جدلية مجاوزة أبدا لذاتها . وهكذا نعيد خلق التراث ونؤسس انشائيته . وخير ما نختتم به هذا العرض قول بارت :

الحقيقة ليست جزاء النقد ، إنما وظيفته تكمن فى أن يعطى لغة الآثار على أكمل وجه ممكن ، وأن يعدل لغة عصرنا للنظام الشكلى المكون من الضغوط المنطقية والسنن التقليدية التى خلقها عصر الكاتب ، حتى تناسب الآثار السابقة ، ويعاد بناء القواعد والضغوط الصانعة للمعنى .

□□□

الهوامش :

• صواب عبارة أبى ديب هو : « عندما لا تكون واقعية . . . إلخ » . وقد تصرف الكاتب فى بقية العبارة . (التحرير) .

(١) يقول محمد عابد الجابرى فى مداخلة له عنوانها « التراث ومشكل المنهج » : إن طبيعة الموضوع هى التى تحدد المنهج (المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية ــ دار توبقال ١٩٨٦ ص ٧١) . لكن المنهج ليس بريئا ، فبقدر ما يصنعه موضوعه يصنع هو كذلك موضوعه ، بحكم أنه فعل شك وإجابة عن سؤال . وهذا ما يؤكده أكثر من منظر معنى بموضوع المنهج ، وإن كان ذلك بطرق مختلفة . يطالعنا صدى الفكرة المذكورة فى الكتابات التالية على سبيل المثال :

ــ بارت : « النقد والحقيقة »

-"Critique et verité", ed. Seuil 1966, p. 15.

ــ تودوروف : « الإنشائية » ، ص ١٦٣ ـ ١٦٤ .

- "la poetique" In "qu'est-ce que le structuralisme", Seuil 1986.

وكذلك قال F. Wahl فى الكتاب نفسه ، ص ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .

ــ ليفبر : الإيديولوجيا البنيوية

- H. Lefebre:" l'idéologie structuraliste,» ed. Anthropos 1971, p. 18 et suit.

ــ ميشل شارل : « القراءة النقدية والجمالية »

- M. Charles "La lecturse critique e poétique». Avril 1978, P. 129- 152.

(٢) « نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » ، المعرفة ، العدد ١٩٥ أيار ١٩٧٨ ، ص ٢٨ ـ ٣٩ (نشير إلى هذا المصدر لاحقا بالرمز « معرفة أ » ، والجزء الثانى منه ، المنشور فى العدد ١٩٦ . من المجلة نفسها ، « معرفة ب » .

(٣) Anthropologie structurale/ le cru et le cuit

(٤) انظر خاصة الفصل الأول (ص ٤ ـ ٣٧) من الجزء الأول ، والفصل الثانى (ص ٦٤ ـ ٧٧) من الجزء نفسه ، إضافة إلى صفحات أخرى كثيرة ، يبسط فيها مبادىء البنيوية فى علوم إنسانية غير الأنثروبولوجيا البنيوية: "Anthropologie structurale", Plon 1974

(٥) معرفة أ ، ص ٣٢ .

(٦) الأنثربولوجيا البنيوية ، ص ٢٣٢ . يؤكد ستروس فى هذا السياق أن أهمية الأسطورة تكمن فى مضمونها لا فى لغتها التى تتميز بشفافيتها وتأديتها المعنى المقصود تبليغه بوضوح . آية ذلك أنه بوسعنا ترجمتها إلى لغة أخرى دون أن تفقد شيئا يذكر من مضمونها ، فيما يعز ذلك فى الشعر ، بحكم أن اللغة فيه كثيفة ، إضافة إلى أن الأسطورة إنتاج مشترك ، يعكس التصورات العميقة للمجموعة التى أنشأته ، وأنماط تفكيرها ، وطبيعة علاقاتها بالوجود ، فيما يستوى الشعر خلقا فرديا ، يعبر عن ذات مبدعه فى المقام الأول ، دون أن ينفى أنه يتفق أن يمازج الأسطورة نَفَس شعرى ، وأن يَكْتَسبَ الشعر مدى أسطورياً . تقرن إلى هذا فروق أخرى تخص ملابسات التداول ، وقنوات التبليغ ، ووظائف كلا النوعين ، ووجوه التغيرات الطارئة على كل منهما .

(٧) شرح معلقة امرىء القيس ، مجلة فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١١٦ كذلك يطالعنا قوله فى موطن سابق (ص ٩٣) : « إن التعارض فى القصيدة تعارض ثابت لا يتغير ، فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه فى الحقيقة يثبت القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس » ويقدم موقفا آخر يناقض ما سبق أن أن عرف به الأسطورة والقصيدة فى آن واحد ، وذلك عندما يقول إن لحظة القصيدة لحظة متكررة أبداً ، وبذلك تكون قابلة للعكس ، ومع ذلك لا يمكن تغيير ترتيب وحداتها مما يكسبها صفة انعدام القابلية للعكس » . (المعرفة ب ١٩٧٦ ، ص ١٠٣ ـ ١٠٤) .

(٨) مسميا تارة أخرى « الوحدات الأولية » . (المعرفة أ ، ١٩٧٨ ص ٤٠ ـ المعرفة ب ١٩٧٨ ص ١٤ ـ شرح معلقة امرىء القيس ، فصول ، مارس ١٩٨٤ ، ص ٩٣ ـ ١١٤) .

(٩) المعرفة ب ، ص ١٠٤ .

(١٠) Anthropologie Structurale p.233.

(١١) يقول فى هذا الصدد : يهمنى أن أؤكد وجهة نظر حول الحصيلة المحتملة لتحقيق الشعر والأسطورة ، تختلف عن وجهة نظر ستروس الذى يقول « ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطورى ، إذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى ما لا نهاية . وليست وحدة

الأسطورة أبداً أكثر من وحدة اتجاهية اسقاطية » في حين أننا نعتقد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل لمختلف درجات عمقها . (معرفة أ ، ص ٣١) .

(١٢) « في الصورة الشعرية » . (مواقف ، عدد ٢٧ ربيع ١٩٧٤ ، ص ١٧ - ٥٦) . ويركز في فصل آخر عنوانه « في بنية المضمون الشعري : هاجس الانفصام » (الثقافة الجديدة ، عدد / ١٩ - ١٩٨٣ ، ص ٦٠ - ٧٦) على مفهوم أضحى مألوفاً منذ استغله السرياليون إلى حدوده القصوى ، ومحتواه أن الصورة تقوم على التأليف بين الشيء ونقيضه ، وأن وظيفته تكمن في رأب الصدع ، ورتق ما انفصم من الذات . وفي مقال آخر عنوانه « بحث في الشعرية » (مواقف عدد ٤٦ ، ربيع ١٩٨٣ ، ص ٥٨ - ١١٣) يرود بوجه عام الأفكار نفسها ، مع مزيد من الإلحاح على الجانب الوجودي . ويتلخص ذلك في قوله : « أنا أؤمن بأن الشعرية هي جوهرياً تبهج في المعاينة ورؤية العالم ، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة ، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه ، والتي تمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة : مأساة الولادة وبهجة الموت » .

(١٣) « جدلية الخفاء والتجلي » : « دراسة بنيوية في الشعر » . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٠ .

(١٤) انظر على سبيل المثال ص ١٢٦ من المصدر السابق .

(١٥) أما ما يستهدفه أبو ديب فهو معاينة أن النسق ينبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ، تتكرر عدداً من المرات ، ثم تنحل وتختفي . (المصدر السابق) (ص ١٠٩) .

(١٦) يقرر استناداً إلى قراءة شملت - فيما يذكر - القصائد المعنية أن هذه القصائد يخترقها تياران يشكلان ما يسميه « ثنائية ضدية » من التجارب الجذرية . التيار الأول يسميه بـ « تيار البعد الواحد » ويحدده بقوله : « هو تيار يتدفق من الذات في مساق لا يتغير ، مجسداً انفجاراً انفعالياً لا زمانياً وخارجاً عن السيطرة » أما الثاني فهو تيار متعدد الأبعاد ، أو هو - بالأحرى - نقطة التقاء ومصب الروافد المتعددة لتيارات تتواشج . ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمط في سياق زمني يحقق عملية خلق للفعاليات المتعاكسة ، وتحقيق التوازن بين الأضداد » . ويسوق أمثلة مجسدة لكلا التيارين ، فيدرج الهجاء وشعر الحب وبعض قصائد الخمر والرثاء والوصف في الأول ، فيما تنتظم معلقة لبيد ومعلقة امرىء القيس في التيار الثاني . ثم يسترسل في تصنيفه فيجعل التيار الأول منقسماً إلى قسمين ، يسمى الأول منهما « بنية وحيدة الشريحة » ، والثاني « بنية متعددة الشرائح » (المعرفة أ ، ص ٣٢) ، مميزاً البنية الأولى بغياب الزمن منها ، والثانية بتعدد أبعاده ، إذ يتواشج فيها الاحتفاء بالحياة ، ويلتحم مع إحساس مأسوي بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة نفسها .

(١٧) من ذلك تحديده المعلقات من حيث إنها « تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف باعتبارها كياناً واحداً وكلاً متوازناً » (شرح معلقة امرىء القيس » ، فصول ١٩٨٤ ص ٩٣) .

(١٨) « ثماني مسائل في الإنشائية » .

Jakobson.. "Huit questions de poétique ed.Seuil 1977, p.163-188.

(١٩) من ذلك تقسيمه لمعلقة لبيد بقوله : « تستهل القصيدة بوصف الديار الدارسة في منى ، ثم تنمي صورة للنساء الراحلات . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر العلاقة بينه وبين محبوبته ، ويقول إنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته . وتؤدي هذه الانطلاقة إلى تطوير وصف الناقة ، إلا أن الوصف ليس فوتوغرافيا . . . . » (معرفة أ ، ص ٣٧) .

(٢٠) المصدر السابق ص ٣٨ .

(٢١) نكتفي بالإحالة على مثال تقسيمه جزءاً من معلقة امرىء القيس (فصول ، مارس ١٩٨٤ ، ص ١١٤) .

(٢٢) من مظاهر التعسف في التقسيم عنده جعله قصيدة أبي نواس ، اللباب ، منقسمة شطرين وفق ثنائية باهتة الحضور هي ثنائية الأطلال والخمرة . ومما يثير العجب أنه يولي الوحدة الأولى - التي لا تطالعنا إلا في شطر واحد من البيت الأول والأخير - من الأهمية ما يوليه الوحدة الدلالية الثانية ، التي تمسح بقية القصيدة ، أي ما يربو على عشرة أبيات ، وذلك لمجرد الرغبة في إخضاع إبداع أبي نواس كله لمقولات قبلية ، تنبني على قاعدة واحدة هي رفض الموروث وفرض المحظور (« الخفاء والتجلي » ص ١٩٣ - ٢١٨) .

(٢٣) "Les categories du recit littéraire", in "communication 8", 1981, p. 135.

(٢٤) انظر المعرفة أ ، ص ٤٩ .

(٢٥) المصدر السابق والصفحة نفسها ، يتعرض في مواطن أخرى لمصطلحات دالة على المعنى نفسه ، مثل : ثنائيات سياقية ، وثنائيات لفظية ، وثنائيات داخلية (الموقف الأدبي ، العدد ١١٥٦ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٦) .

(٢٦) المعرفة أ ص ٥١ .

(٢٧) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٢٨) نذكر على سبيل المثال لا الحصر إهماله التعليق على الأبيات التالية من معلقة لبيد : ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ .

(٢٩) يسميها ستروس تارة Grosses untiés constitutives ، وتارة أخرى Paquet de relations ، ومرة ثالثة Mythéme .

(٣٠) Systéme axiologique.

(٣١) المعرفة أ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

(٣٢) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) الموقف الأدبي : العدد ١١٥ - ١٩٨٠ يقابل المصطلح المذكور المستوى العمودي « الشاقولي » (الخفاء والتجلي ، ص ١٣٨ - ١٧٦) .

(٣٤) الخفاء والتجلي ، ص ٦٩ .

(٣٥) شرح معلقة امرىء القيس ، فصول مارس ١٩٨٠ ص ١٢٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ١١٦ .

(٣٧) الخفاء والتجلي ، ص ٢٣٣ .

(٣٨) شرح معلقة امرىء القيس ، ص ١١٢ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ١١٩ .

(٤٠) correlation.

(٤١) clair/ sombre.

(٤٢) نجد ملاحظات ضافية نسبياً حول هذا الموضوع في الكتابين التاليين :

- D. Delas: "Linguistique et poétique", Librairie Larousse 1973, p.117-150.

- C. K. Orecchioni: "la connotation", 58-86.

(٤٣) Polyphonie-Pololigisme-dialogisme.

(٤٤) Bounefoy Laude: "Entretien avec Ionesco", Paris, ed. Belfoud 1967, p.87.

(٤٥) المعرفة ، ب ص ٩٠ .

(٤٦) المصدر السابق ١٠٣ - ١٠٤

(٤٧) تطالعنا الفكرة نفسها على امتداد دراساته التطبيقية جميعاً ، متشكلة في صور متعددة منها ، خاصة « الثابت والمتحول » في شرحه قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم (جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٣١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤) وكذلك في شرحه قصيدة للبياتي (الأقلام ، عدد ١١ ، آب ١٩٨٠ ص ٢٩ - ٣٠ - ٣٧ - ٣٩) ، « ألف ليلة وليلتان » ، (الموقف الأدبي ، العدد ١١٥ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٧ - ٥٨) . وتطالعنا على امتداد دراساته صورة قريبة من الصور السابقة ، تقوم على جمع الشيء ونقيضه ، جاعلاً على سبيل المثال أبا تمام سابقاً للسرياليين الذين ركزوا على مبدأ موسوم عندهم بالشيء في الآخر l'un dans l'autre . وأبو ديب هنا يناقض نفسه ، إذ سبق أن استخلص المظهر نفسه في الشعر الجاهلي . ولا أدل على ذلك - إضافة إلى ما كنا تعرضنا له - من الفقرة التالية الواردة في معرض تعليقه على مجرد كلمة « مصرع » في معلقة لبيد : « هل يمكننا تلقي العين المحفوفة بالشجر دون أن تكون مزدحمة بأصداء مصرع ، أصداء الموت ؟ في هذا الحضور الدائم للحياة في الموت والموت في الحياة ، في هذا

المزج الرائع للنقيضين ، يكتسب التعبير ذروة الكثافة » . (معرفة ب ص ٧٤) .

(٤٨) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٥٢ .

(٤٩) شرح معلقة امرىء القيس ـ فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١٠٠ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(٥١) المعرفة أ ـ ص ٤٣ ، وكذلك شرح امرىء القيس ، ص ١٠٥ .

(٥٢) وهو عنوان لرواية لفوكنر Foulkner في منتهى التعقيد المعبر عن القلق الوجودي .

(٥٣) شرح معلقة امرىء القيس ص ١٠٥ .

(٥٤) كمال عبد اللطيف ، اشكاليات المنهاج ، توبقال ١٩٨٧ ص ٥٩ .

(٥٥) شرح معلقة امرىء القيس ص ١٠٧ .

(٥٦) نفسه ١١٠ .

(٥٧) نفسه ص ١٠٩ .

(٥٨) جدلية الخفاء ص ٢٢٣ .

(٥٩) « البنى الذهنية والخلق الثقافي » .
"Structures mentales et création culturelle", ed. Anthropos, p.12 et suit.

(٦٠) النقد والحقيقة ، ص ٧٢ .

(٦١) Ch. Moron: "l'inconscient dans l'oeuvre et la vie de J. Racine", ed. Ophrys 1957.

(٦٢) « الإله الخفي » "le dieu caché", Gallimard 1955.

(٦٣) "Sur Racine" Seuil Coll. Pierres vives 1963.

(٦٤) R. Picard: "Nouvelle critique ou nouvelle imposture", Paris, coll." libertés 1965.

(٦٥) M. Rifaterre: "Essais de stylistique structurale", Flammarion, 307-365.

(٦٦) Delcroix: "les chats; une confrontation de methodes", Maruur PVF 1980.

(٦٧) « البنى الذهنية » ، ص ٣٤٧ ـ ٣٥٣ ـ يمكن أن نضم إلى هؤلاء أسماء دارسين آخرين اهتموا بالقصيدة نفسها ، منهم
Peters, Pellegrin, M Goose, Adam: Poétique, no. 9-12-37.

(٦٨) « في المحتويات التحتانية للمعلقات » . الموقف الأدبي ، العدد ٦٣ تموز ١٩٧٦ ص ٥ ـ ٣٤ ، و « تحليل معلقة امرىء القيس » (المعرفة ، عدد ١٦٣ و١٦٤) .

(٦٩) « وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية » ، الموصل ١٩٧٤ .

(٧٠) « التحليل الدرامي للأطلال » فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١٦٥ ـ ١٧٧ . وقبل هؤلاء دراسة العقاد « ابن الرومي حياته من شعره » ـ بيروت ، دار الكتاب العربي ١٩٦٨ ، ودراسة محمد النويهي « نفسية أبي نواس » ، طبعة القاهرة ، مكتبة الخانجي ١٩٧٠ .

(٧١) دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٨٥ ص ١٧٥ ـ ٣٤٤ .

(٧٢) جدلية الخفاء . . . ص ١٦ .

(٧٣) منها دراسة ملنر « البراهين الألسنية » .
J.C Milner: "Arguments linguistiques", Name 1973.

(٧٤) « الموازاة والانحرافات في الشعر » .
N. Ruwet: "Parallelisme et deviations en poésie", in "Langue discours, sociétés", Seuil 1975 p. 307-351.

(٧٥) « محاولات نقدية » . "Essais critiques", Seuil 1974 p. 257.



البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب

محمد خرماش

يمكن القول بأن الدراسات الأدبية فى المغرب تمر بمرحلة تجريبية ساخنة ، وأن المثاقفة النقدية تلعب دوراً حاسماً فيها . وقد تطلع المغاربة إلى منهج يجمع بين تقويم المضامين الاجتماعية التى تُلزمهم الظرفية التاريخية ببحثها وتقديرها ، واحترام الخصوصية الأدبية التى لا يرضى الفكر النقدى عن إغفالها ، ولا يرتاح إلا بالخوض فيها ومحاولة تبين طبيعتها ومقوماتها . وقد خيل إليهم أنهم وجدوا ضالتهم فى « البنيوية التكوينية » كما طورها « ل. جولدمان » ، فحاولوا استيعاب أهم مقولاتها ، وحاولوا كذلك توظيفها فى بعض أبحاثهم التى ليست بالكثيرة الغزيرة ، لكن أكثرها ذو طابع أكاديمى يستحق كل اهتمام .

لقد أعد محمد برادة مثلاً رسالة جامعية حول « محمد مندور وتنظير النقد العربى » ، وصرح فى بدايتها أنه يعتمد المنهج البنيوى التكوينى ، لأن ميزته « تتمثل — فضلاً عن مرونته المفهومية — فى الأهمية القصوى التى يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد »[1] . وقد رأى أنه مدفوع إلى ذلك الاختيار لأن معظم الدراسات السابقة مطبوع بنوع من التقديس للمجتمع العربى وثقافته ؛ ولذلك « فإن الصدور عن منهج تاريخى جدلى ، مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية ، من شأنه أن يسهم فى تخليص دراساتها من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة »[2] . إنه يحتمى بهذا المنهج إذن ليحقق حداً من الموضوعية أو « الوضعية » فى دراسته ، وليجد فى إجراءاته التاريخية والاجتماعية فرصة لتعميق الوعى بمشكلات متميزة فى ثقافتنا . ولذلك فهو لا يقصد إلى الاهتمام بذاتية « مندور » أو بنفسيته ، وإنما يريد — على غرار جولدمان — أن « يفهم » كتاباته وأن « يفسرها » فى إطار التحولات الثقافية والسياسية ، وفى نطاق موْضَعَتها وإياه « داخل الحقل الأدبى ، المرتبط بدوره بحقل السلطة ، باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية ، تلعب الدور الأساسى فى تحديد الاتجاهات والاختيارات »[3] . ويعتقد برادة أنه بإدماج مسيرة الإنتاج النقدى عند مندور فى حركة التفاعلات الاجتماعية والثقافية بمصر ، قد استطاع أن يدرك نوعية ذلك الإنتاج ويحدد مكانته فى إشكالية النقد الأدبى العربى الحديث . إنه حريص على تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدى المندورى ورؤية بعض الجماعات أو التيارات التى أطّرته ، ولكن ليس على أساس « تماثل » البنيات كما فى نظر جولدمان ، بل على أساس وجود ما يسميه « اللاوعى الثقافى L'inconscient culturel » ؛ وهو مصطلح يريد أن يطعم به البنيوية التكوينية ؛ وقد أخذه عن الباحث الفرنسى « بيير بورديو » الذى يفهمه بأنه حصيلة منظومات التفكير التى تؤثر على الكاتب وتحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير لديه . وقد يستمد منه فى مشروعه الإبداعى شيئاً كثيراً ؛ وما يفسر لنا مصدر ذلك التأثير هو التحليل الدقيق للحقل الثقافى فى مظاهره المشتركة ، وفى عناصره الخاصة بكل منتج[4] . ومع ذلك فهو يستعين فى توضيح اللاوعى الثقافى عند مندور بمفهوم « رؤية العالم » الجولدمانى ، حيث يؤكد أن ثقافته قد اتجهت بعد عودته من فرنسا إلى « التبلور عبر رؤية للعالم ، مرتبطة بالبنيات المبنية » . وقد أشار برادة — وفى ذهنه مفهوم التفسير عند جولدمان — إلى أن « بورديو » حينما اراد دراسة الحقل الثقافى بفرنسا فى القرن التاسع عشر ، قد عمد إلى تحليل وضعية

المثقفين والفنانين داخل بنية الطبقة الحاكمة ، وتحليل بنيات العلائق الموضوعية للوضعيات التى توجد فيها الفئات المتناقضة على المشروعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافى ، وإلى بناء الوصف الخارجى للطبقات بوصفه منظومة للإمكانات الاجتماعية المتاحة ، التى تشكل المبدأ المولّد والموحد لمجموع الممارسات والإيديولوجيات(٥) . وتلك هى المراحل التى اتبعها هو فى محاولة رسم ملامح الحقل الأدبى فى مصر من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢ ، حيث عمل على ربط تلك الملامح بحقل السلطة ، وبالمظاهر الطبقية الخارجية ، وعلى إدماج مندور المثقف فى بنية أوسع وأشمل . وقد استعمل مفهوم « الوعى الممكن » كما قال به لوكاتش ، ليلاحظ التطلعات الشعبية المجاوزة للأحزاب ، ممثلة « الوعى الكائن » فى الثلاثينيات ، وبيّن أن العلائق الموضوعية بين المثقفين تمثلت فى الجدل الذى كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفئات والمنابر ، وأن مندور كان فى ذلك النسيج الاجتماعى نموذج « المثقف العضوى »(٦) الذى اضطلع بمهمة تحقيق « تجانس » الوعى الطبقى(٧) . إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمندور ــ يقول برادة ــ ومواقفه خلال الفترة الفاصلة بين ١٩٤٤ و ١٩٥٢ ، تعكس « الوعى الممكن» لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات(٨) . هذا الوعى الذى ظل دائماً يتبلور من خلال السؤال الكبير : « كيف تستقر الأمور فى مصر ؟ »(٩) . وقد كان الرهان التاريخى يتمثل فى إيجاد جواب له ، ومن ثم فى تمييز الوعى الممكن ، الذى يسمح للحركة الوطنية ــ الاجتماعية بإرساء دعائم تفكير متحرر ، وإذن بتمهيد السبيل أمام المرحلة « القومانية Nationalitaire » ــ على حد تعبير مكسيم رودانسون .

وفيما يتعلق بالكتابات النقدية فإن برادة يأخذ على مندور فصله بين ما هو سياسى وما هو ثقافى ؛ ولذلك تنعدم عنده الأبعاد التركيبية ، ولا يتقدم كثيراً فى إعادة صياغة الإشكالية الثقافية / النقدية ؛ وهى ملاحظة انتكاسية من حيث الإجراء المنهجى التكوينى ، الذى لا يعترف إلا بـ « التماثل » فى البنيات مهما تعددت صياغاتها وأشكال التعبير عنها . وبرادة نفسه قد ختم فصله بسؤال مهم يقول فيه : « هل العلائق العضوية مع المجتمع ، ومع الحقل الثقافى ، تتوقف على إرادته وحدها ؟ »(١٠) . أما عن « النقد الإيديولوجى » فإن برادة يربطه كذلك بما يسميه « السياق إلى الأدلجة » فى مصر الخمسينيات والستينيات ، ويلاحظ ضعف التصور الإيديولوجى عند مندور ؛ وهو لذلك يحكم بأن الخلاصة التى انتهى إليها فى « النقد المنهجى » تستجيب لميل شخصى أكثر مما هى حصيلة فحص متأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التى شرطت تطور النقد العربى القديم(١١) . ومع ذلك يجتهد برادة فى استخلاص « رؤية » مندور ومحاولة تحديد عناصرها ومفاهيمها ، فيكتشف مسلمتين فى تفكيره ، تقوم أولاهما على الاقتناع بإمكانية التطور برغم الضعف الذى يطبع الماضى والحاضر ؛ وتقوم الثانية على المماثلة واحتذاء النماذج المتقدمة ، ولاسيما فى مجال العلوم والتقنيات . وهذا ما جعله يقول بالتجديد الأدبى المتدرج ، ويستعمل مفهوماً تبسيطيا للتطورية والسياق التاريخى ؛ وبدل أن يصبح النقد الإيديولوجى « أداة للفرز وتقويم الإيديولوجيات المتجابهة » ، أصبح عنده « وسيلة لبث شعارات عهد جديد ، وللدفاع عن الأدب الواقعى المتفائل ، الملائم لمرحلة البناء الاشتراكى »(١٢) . وبهذه الرؤية يعالج مندور جميع مجالات الثقافة والأدب والمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ولذلك يتحدث برادة ــ ومن بين ما فى ذهنه من مفاهيم البنيوية التكوينية ، مفهوم البنيات الذهنية والإنتاج الثقافى ــ عن وجود تكامل بين البنيات الاجتماعية فى مصر كما أوضحها ، والتكوين الثقافى والإيديولوجى لمندور بعد عودته من أوربا(١٣) . ويصل فى نهاية المطاف إلى الجهود التنظيرية لمحمد مندور فيربطها أيضاً برؤيته إلى العالم ، حيث تلتقى ممارساته النقدية بتوجهاته الإيديولوجية ، فتتجاوز عنده المفاهيم الأدبية والإيديولوجية ، ولكن فى انتقائية واسعة ، تهمل النقد الأدبى من بين المكونات لرؤية براجماتية تضطلع بمهمة « العاكس / المبدع » لوعى طليعة وطنية قومية ، وتسهم فى « تجسيد » التفكير الإيديولوجى السائد خلال حقبة تاريخية معينة .

ويمكن القول بأن برادة قد وفق فى استخلاص كثير من البنيات والآليات التى أطرت مسار الإنتاج الفكرى والنقدى عند مندور . فهو من وجهة نظر بنيوية تكوينية قد أنجز عملية « تفسير » رائعة ، ولكنه لم يعاود ولم ينطلق أساساً من عملية « الفهم » التى هى مرحلة إجرائية أساسية فى المنهج ، أى من التحليل الداخلى للإنتاج ، واستخلاص بنياته الدالة منه وحده أولاً . وعليه تجوز الملاحظة بأن برادة قد حاول تطعيم البنيوية التكوينية بمفاهيم إيديولوجية وسوسيولوجية ، مثل الأدلجة والمثاقفة والوعى الطبقى والمثقف العضوى وغيرها ، كما تجدر الإشارة إلى ريادته فى تطبيق هذا المنهج ، وفى تمهيد الطريق للمحاولات التى تلته فى ذلك .

ولعل فهمه لمقولات البنيوية التكوينية يزداد جلاء من خلال بعض كتابته عن الفن الروائى ، حيث يأخذ الحديث عن المنهج قسطاً كبيراً من اهتمامه ، وحيث يعلن عن اقتناعه بفعالية المنهج البنيوى التكوينى ، وعن فهمه وتصوره لمنظومة هذا المنهج ؛ إذ إنه يتيح ــ فى نظره ــ الربط بين الإبداع الأدبى والظرفية التاريخية والاجتماعية ، ويجنب الدراسة إطلاقية الأحكام واعتماد المضمون وحده ، كما يفرض الاهتمام بعالم الأدب التخيلى الذى يحاول من خلاله المبدعون إيجاد نسق مؤتلف للوعى الجمعى كائناً وممكناً . وهو أيضاً يربط بنية الأدب (القصة مثلاً) ببنية المجتمع التى تفعل فيها عوامل الاقتصاد وعلاقات الإنتاج ، ويسكنه عناصر البناء الفنى (شكلاً ومضموناً) فى التحامها مع عناصر التركيب المجتمعى(١٤) .

إن المفاهيم التى يمكن استخلاصها من هذا المنظور ومن مجمل دراساته السابقة عموماً تنصب بالأساس على النص الأدبى والروائى منه خاصة ، فى تبنيه المستقل وفى تمثله لرؤية العالم ، وفى تناظر بنياته المتكونة مع البنيات الاجتماعية المتشكلة . وبما أننا فى مجال

التصور المنهجي فقط ، فإننا نشير إلى بعض توظيفه لتلك المفاهيم ، حيث ينطلق من حسبان النص الروائي بناء مستقلاً ينبغي التعامل معه في داخله أولاً ، ثم في التحامه مع البنيات الاجتماعية بعد ذلك ، فيعمد إلى تحليل عناصره التشكيلية (السرد ـ الشخوص ـ الفضاء . . إلخ) ، وإلى استخلاص مضمونها الاجتماعي ودلالتها الوظيفية ؛ وبذلك تكون الرواية عنده بنية دالة في مجموعها ، وذات كيان له طابع النوعي المتميز[١٥] .

ودلالة ذلك الكيان تتأتى من درجة تمثله لرؤية العالم ، أي « لمجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة أو الطبقة ، وتجعلها في تعارض مع الفئات الأخرى » (تعريف جولدمان نفسه) . على أن برادة يعبر ـ وهو يتبنى هذا المفهوم ـ عن اقتناعه منهجياً « بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية والمصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي »[١٦] ، وبخاصة كما هي منجزة عند « ميخائيل باختين » ، فتكون « رؤية العالم » آنذاك مرتبطة « بالشكل الذي يناسب المضمون » ، ومتأسسة داخل بنية مركبة ، تتوفر على شخوص وأفعال وعلائق ولغات ، وتعبر ـ على مستوى المتخيل ـ عن إشكالية « البنى السوسيولوجية » وما تفرزه من وعي يبلور هذه الرؤية ويميزها[١٧] ، ولذلك فالوعي الكائن الذي هو نتيجة انحرافات مختلفة في الواقع التجريبي ، والوعي الممكن الذي تحول تلك الانحرافات دون تحققه ، والذي يقترب من مطابقة الوقائع الصحيحة ، مصطلحان مهمان في إجراءات البنيوية التكوينية كما يريدها ، وفي طبيعتها وطبيعة العلاقة بينها تكمن طبيعة « الرؤية إلى العالم » ، بمعنى أنها قد تجاوز صوت الكاتب أو « رؤيته » ، التي تشكل جزءاً من الوعي الجماعي وتبلوره ، كما يقول جولدمان ، إلى نوع من تعدد الأصوات الإيديولوجية داخل الرؤية ، كما هو الشأن عند ميخائيل باختين .

وفيما يتعلق بمفهوم التكوينية ، أو تناظر البنيات في عالم الرواية وفي الواقع التجريبي كما يرى جولدمان ، فإن برادة يجد أحياناً من تكوينية جولدمان ، ويقربه من الانعكاسية ، حينما يرى في « الرواية عالماً عاكساً للقيم والعلائق القائمة في مجتمع الكاتب » ، ولكنه يحاول تمثله حينما يشير إلى التحليلات التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية ، التي تحاول استكناه العناصر الأساسية المكونة لعلاقات الشكل بالمضمون وبالتركيب الفني والتركيب المجتمعي[١٨] . ولذلك يظل هذا المفهوم فاتراً في كتاباته وفي دراساته ، ولا يرقى إلى حركية البنيات الضامة والمضمومة كما تبحث عنها البنيوية التكوينية في جدلية الفهم والتفسير .

وهكذا ، وبما أن برادة ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج المعاصرة ، ويستفيد مثلاً من إنجازات البنيوية الشكلية ، ومن شعرية الخطاب الروائي ، فإن مفاهيم البنيوية التكوينية ـ وهي المنطلق الأساس ـ تتسم عنده بنوع من الاضطراب أو التلوين الذي قد يحدث خلخلة في نسقها العام ، ويجعل من الصعب تطبيقها تطبيقاً تاماً ومثمراً .

وفي مقدمة الدراسة التي أعدها « سعيد علوش » أيضاً عن « الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي » يصرح هو كذلك بأنه قد وقع اختياره على البنيوية التكوينية منهجاً يلعب لوكاتش وجولدمان دوراً مهماً فيه ، ويرى أنه يسمح « بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية ؛ بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية ؛ وأخيراً بين بنية الحديث الروائي والإيديولوجيات السائدة »[١٩] . وإذن فهناك ـ برغم التهرب أو الشك الذي تشيعه عبارة « بنوع من » ـ اعتراف بوجود « مقابلة » أو « تناظر » بين بنيات الإنتاج وبنيات المجتمع ، أو بين الخطاب الروائي والخطاب الإيديولوجي ؛ وهي خطوة على كل حال في الاقتراب من مفهوم « التناظر » أو « التماثل » في البنيوية التكوينية ، التي لا تعترف بالتقابل بين البنيات ، بل بالتماثل الذي يتيح الاندماج وتبادل التوضيح والتفسير بين البنى ؛ لأن « الحقيقة الجزئية في التفكير الجدلي لا تأخذ دلالتها الصحيحة إلا بمكانها في المجموع ، كما أن المجموع لا يمكنه أن يعرف إلا بالتقدم في معرفة الحقائق الجزئية »[٢٠] .

وأهم مصطلحات البنيوية التكوينية التي يتعامل معها علوش هي « الوعي الواقع » و « الوعي الخاطئ » و « الوعي الممكن » ، برغم أنه لا يقدم تعريفات لهذه المصطلحات ، ولا يحدد مفاهيمها ، ولكنه يتحدث عن الوعي الواقع بوصفه الصورة التي تكونت في أذهان المغاربيين (المغرب العربي) عن المستعمر الفرنسي ، وتسليمهم ببعض الماجريات في ظله ، ومحاولة تبريرها ، أو ربما التآلف معها . وهو وعي يفسره ـ في نظره ـ المد الإمبريالي ، وانتشار بعض النظريات الاستعمارية التوسعية ، الشيء الذي أدى إلى انبهار المحكومين بهذه القوى العظيمة وتشيؤهم . و « هي ـ كما يقول ـ سذاجة الإنسان المنسلخ عن منطق الأشياء والمغامرة »[٢١] . ويقوم هذا الوعي ـ في نظر علوش ـ على الإحساس بالعجز وبنوع من مركب النقص تجاه قوة الاستعمار وحيله ، وظهوره بمظهر المتقدم حامل مشعل الرقي ، برغم أنه لا يغير حياة المواطن إلا ليستغله أو ليسلبه ما عنده . وتمثيل الرواية المغاربية لهذا الوعي هو في الحقيقة توظيف لوعي الكاتب الذي يريد أن يكون وسيطاً بين الجموع التي عانت من ويلات الاستعمار ، والطبقة التي سادت مع إيديولوجيتها بعد الاستعمار[٢٢] . وهذا التقدير فيه خلط بين مفاهيم الوعي كما حددها جولدمان ؛ لأن الوعي الذي لا يتطابق مع الوقائع الفعلية هو أدخل بالأحرى في الوعي المزيف أو الخاطئ منه في الوعي القائم .

ولعل هذا الإشكال ناتج ـ عند علوش ـ عن عدم أخذه بالتمييز الذي تقول به البنيوية التكوينية بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي . ونتيجة لذلك فإنه يعد الرواية المغاربية قاصرة عن التأريخ ، و « بالتالي عن الوعي الواقع الذي يكوّن الميدان الخصب الذي اختارته هذه الكتابات الرازحة تحت مفاعيل حرارية خاصة »[٢٣] ، والتي لم تستطع ـ في نظره ـ أن تحقق النتائج المطلوبة من توظيف الوعي الواقع بما هو مستوى من الوعي الفني .

ويتحدث علوش في مجال تحديد الوعي الواقع في هذه الرواية عن توظيفها لفكر السلفية بما هي حركة إصلاح ، ولكنه لا يطرح ذلك بوصفه مكوناً من مكونات هذا الوعي ، أو بوصفه تفسيراً لرؤية العالم التي تتضمنها ؛ ولو فعل لكان مجبراً على أن يدقق ويحترم مفهوم الوعي الكائن والممكن كما يحددهما جولدمان ، لكنه يقتصر على ملاحظة نوع من التآلف في الرواية بين الإشكالية الروحية والوعي الواقع كما يفهمه هو في خط بحثه عن الإيديولوجيا التي تتأسس عليها تلك الرواية ، والتي تجعل الروائي في ظنه « يحبس نفسه بالماضي متوهماً بذلك تحقيق موضوعية وعي وطني »(٢٤) .

أما الوعي الخاطيء ، أو الوعي الفاسد ، فيفهمه علوش على أنه التناقض الحاصل بين استنطاق التاريخ بقصد تغليب الذاتي على الموضوعي ، والحقيقة التاريخية التي تريد أن تعلن عن نفسها في صيغة روائية ملتحمة بالموضوعي وبالفني . وأحد مجالات هذا الوعي في تفسيره هو « الرؤية » التي ترتبط بالاختيار الإيديولوجي ، فتجعل من الصعب الاعتراف بأعمال الروائي الذي يتخذ من التاريخ موضوعاً له . وهي رؤية مباشرة وفردية ، كالتي يحاول استخلاصها من « شهادة » أحد الروائيين الذين درسهم(٢٥) . وليس لهذه الشهادة كبير صلة بمفهوم « رؤية العالم » الجولدماني ، ولكنه يوظفها لتسطير الوعي الفاسد الذي لا تتآلف قيمه ، ولا ينتج إلا أحداثاً معزولة عن منطق التاريخ ، وتائهة في تبرير الجزئيات التسجيلية عن طريق المقابلة السيئة بين ماض مفجع وحاضر مدقع . وفي بناء هذا النوع من الوعي تتشرنق جمالية الرواية المغاربية داخل إيديولوجيا يلعب فيها السياسي والنخبوي دور المكيِّف والحاجز المعتم في الرؤية وفي الوعي التاريخي المتماشي مع المد السياسي أكثر من المد الثقافي .

ويرى علوش أن الوعي الممكن ينطلق في رواية المغرب العربي من وعي موضوعي ، ومن جمالية منطقية في البناء الروائي ، ودون أن تكون هناك قطعية إيديولوجية بين الماضي الصحيح والحاضر النزيه(٢٦) . وهو فهم قد يكون صائباً بمقياس الإيديولوجيا وفلسفة التاريخ ، ولكنه يباعد إمكانية التعديل في الواقع المرفوض بقصد تحقيق المصالحة التي تتوخاها المجموعة الاجتماعية ، كما هي في التحديد الجولدماني لهذا المفهوم . وعند علوش أيضاً أن الوعي الممكن بنية تفاؤلية ، تستدعي مواجهة ساخرة لإشكالية الواقع مع معطيات التاريخ(٢٧) ؛ ولذلك يصبح الخطاب الروائي الذي يتمثله تبشيراً بالولادة التي ستعدل الكفة في العلاقات الاجتماعية ، كما في رواية « الزلزال » للكاتب الجزائري الطاهر وطار ، التي يؤكد فيها الحديث السخري على عقلية منافقة ، توهم بإيديولوجيا صحيحة ، ولكنه ينم عن تناقضات كامنة قد تتفجر بين حين وآخر ، وفيها يصدق مفهوم الوعي الممكن الذي يمارسه ذلك الخطاب(٢٨) . ومن جهة أخرى يطرح علوش مجال الوعي الممكن رديفا خلفيا لمجال الوعي الشقي الذي يفضح مأساوية القيم المعطلة في المجتمع المغاربي ، الذي سدت في وجهه أبواب التاريخ ، فيقوم البحث عن الحقيقي في المأساوي شهادة إثبات على ذلك الوعي الممكن المتربص . ولكنه لا يرقى إلى مفهوم « رؤية العالم » ؛ لأنه ينتظم في إطار « تنافس حر ، يحث الأفراد على التناشط لمواجهة وضعية جديدة » ، حيث « يصبح الإخلاص فردياً ، والبحث فرديا ، وحتى الأمل فهو فردي »(٢٩) ، وليس في إطار تكامل بنائي جامع ومتآلف .

وهذه الأنواع أو المستويات من الوعي منفصل بعضها عن بعض في منظور علوش ، وغارقة في وهم التخيل (الإبداعي) الذي يظن أنه أولى بالدعم الحقيقي لسلطة التاريخ والإيديولوجيا الصحيحة . وهكذا يكون سعيد علوش أكثر تعاملاً مع البنيوية التكوينية ، أو بالأحرى مع الاجتماعية الجدلية في بعض أطروحاتها « اللوكاتشية » ، وفي جوانب محدودة من إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ ، ومن إشكالية الرواية بما هي إيديولوجيا أو بما هي حاملة لنوع من الوعي تحدده البنيوية التكوينية أصلاً في نطاق مفهوم رؤية العالم ، المتبلورة ضمن جدلية العملية التاريخية والاجتماعية . وإذا كان علوش يلاحظ أن البنيوية التكوينية في النقد المغاربي آنذاك « لا تمارس بالفعل على الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة اقتباسية وانتقائية »(٣٠) ، فإنها ملاحظة تصدق عليه أولاً ؛ لأنه بالإضافة إلى اقتصاره على بعض مصطلحات هذا المنهج ، يتعامل معها بغير المفهوم الذي وضعت له ، ويوجهها عسفاً في اتجاه نيته التي عبر عنها بدءاً في « المقابلة » فقط ، والمقابلة بين ما يسميه البنية الفوقية،ولعله يقصد الرواية والبنية السفلية ، وقد يقصد بها المجتمع . وهو يعترف بهذا القصور المنهجي حينما يؤكد أن عمله « تركيبي وتكويني في منطلقه ؛ وهو يهدف بهذا إلى رسم حدود وعي روائي بالمغرب العربي ، أكثر مما يحلل عناصره التي تتطلب عملاً جماعياً ، ورؤية عضوية ، بعيداً عن الأحكام القيمية »(٣١) . وأهم وأول ما تعتمده البنيوية التكوينية هو تحليل العناصر ، والدراسة العضوية للبنيات التكوينية المتآلفة في الأعمال الإبداعية ، سيما وهي تصدر عن المادية الجدلية بما هي خلفية نظرية ينبغي أن يقتنع بها أولاً من يريد استخدام هذا المنهج . ونشير أيضاً إلى ندرة الإحالات ، في ثنايا دراسة علوش ، على المؤلفات المرجعية الأساسية في البنيوية التكوينية ، ولاسيما مؤلفات جولدمان ، ومن ثم إلى قلة النصوص والاستشهادات أو انعدامها ، التي تحدد المفاهيم وتؤطر « الوعي » النقدي / المنهجي لدى الدارس نفسه . ومن ثم يمكن أن نخلص إلى القول بأن التصور المنهجي في الدراسة لم يكن وفياً للاختيار المعلن عنه في البداية ، ولم يكن في مستوى مقتضياته الإدراكية والإجرائية أيضاً .

وقد هيأ محمد بنيس دراسة عن « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، نص في العنوان على أنها « مقاربة بنيوية تكوينية » ، وأشار في المقدمة إلى أن اختياره لهذا المنهج كان بدافع الرغبة في قراءة النصوص الشعرية قراءة داخلية « علمية » ، وقراءة اجتماعية تاريخية ، على أساس أن للنص الأدبي وظيفة اجتماعية بالإضافة إلى وظيفته الجمالية .

وقد ارتأى أن « البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص تلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص »(٣٢) . وعندما أراد تعريف المنهج بدأ بعرض وجيز عن الجهود النقدية السائدة فى العالم العربى ، وعن اتصال النقد الأدبى بالدراسات اللغوية واللسانية الحديثة التى عدها البنيويون سلاحاً فعالاً يمكّن من « القبض على أسرار الكتابة » ، لاسيما الكتابة الأدبية ، التى تعد عندهم ــ وبفضل خاصية الإيحاء (Connotation) المميزة لها ــ بمثابة « لغة خاصة داخل اللغة العامة » . بيد أن البنيوية تركز على الأنساق الداخلية للعمل الأدبى ، وتتعامل معه على أنه عالم ذرى مغلق على نفسه ، وموجود بذاته ؛ والحال أن الأمر يقتضى أيضاً معرفة بواعثه الحقيقية ، التى جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائى معين بين عناصر اللغة .

وعليه فهو يرى أن الاستعانة بالمنهج الاجتماعى الجدلى كذلك تقربنا من دلالة النص المركزية ، مادام الأدب ــ بما هو إنتاج فكرى ــ مرتبطاً بظروف موضوعية متميزة بعلاقات الإنتاج ووسائله المحددة . وهنا يشير بنيس إلى مبدأين أساسيين مفيدين فى المنهج الاجتماعى الجدلى ، أى فى « البنيوية التكوينية » ، مادام يرجع فى استخلاصهما إلى أقوال جولدمان وتأكيداته . ويتصل الأول بعلاقة الفكر بالواقع ، وبعدم استقلالية النص الأدبى بما هو فكر عن صيرورة المجتمع ، ويفهمه من إشارة جولدمان إلى أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية ، يتكون بداخلها ، ويمكن أن يغير قليلاً أو كثيراً ، حسب أهميته وفعاليته ، منها(٣٣) . أما المبدأ الثانى ، وهو متكامل مع المبدأ الأول ومتمم له ، فينص على أن للفكر ــ ومن ثم الأدب ــ وظيفة اجتماعية تطويرية على أساس أن « الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردى أو جماعى ، تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة فى اتجاه ملائم لتطلعاته . وهذا يعنى أن كل سلوك ، وبالتالى كل فعل إنسانى ، له خاصية دالة ليست دائماً واضحة ، ولكن على الباحث إظهارها من خلال عمله »(٣٤) . ويفهم بنيس من هذا أيضاً أن الفكر يعبر بطرق مختلفة « عن تطلعات فرد منضو بالضرورة تحت طبقة اجتماعية معينة » ؛ ولذلك فهو يعبر ــ من ثم ــ عن طموحات هذه الطبقة كذلك . ومن هنا يستخلص بنيس « أن الفكر والأدب طبقيان » ، أى يندمجان فى الصراع الطبقى ويفعلان فيه ؛ وهو ما يستوجب ضرورة « التحليل الاجتماعى الطبقى للعمل الأدبى » ، ورفض المحاولات التى تقتصر على توخى إدراك الترابطات اللغوية ، والاكتفاء بمعرفة قوانين كيمياء الفعل الأدبى . إن النص الأدبى إذن ليس « لعبة لغوية » فحسب ، وإنما هو تعبير عن مستوى من الوعى والإدراك . إنه « رؤية للعالم ذات دلالة اجتماعية » ؛ وهذه « الرؤية » هى التى تنظم فضاء النص ، وتختبىء فى مهارة خلف أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف ؛ وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك .

إذن فمحمد بنيس يريد فى المرحلة الأولى أن يكون بنيوياً شكلياً ، يهتم بالطبيعة اللغوية للنص ، وبأنساقها ومستويات تكونها ، وفى المرحلة الثانية بنيوياً تكوينياً أو اجتماعياً جدلياً ، يهتم بطبيعة النص الاجتماعية ، ويبحث عن دلالتها الوظيفية . ولعل المنظور الاجتماعى التقليدى غالب عنده على الفهم البنيوى التكوينى لأصل تكون النص الإبداعى ؛ ولذلك يؤكد « أن النص ممارسة إبداعية للغة تمت وفق قوانين خاصة ، أدبياً واجتماعياً وتاريخياً » ، وإن كان لا يفصل القول فى هذه القوانين(٣٥) . وقد دفعه هذا التلفيق المنهجى إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة ، التى تقود النص من الخارج ، والجدلية الخاصة ، التى تقود قوانينه الداخلية ، وتمس عالم الكتابة ، متناسياً فى ذلك نظرية جولدمان فى أن كل تبنين داخلى هو سيرورة فى التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتآلف فى بلورة رؤيته للعالم تتمثل وعى المجموعة الاجتماعية التى هى الذات الفاعلة جدلياً ، والمبدع الحقيقى فى نهاية المطاف . ولعل بنيس قد أراد بحرصه على خصوصية النص الأدبى ــ وهو سيتعامل مع ظاهرة الشعر ــ ألا يكون مقصراً فى استيعاب الجوانب الفنية التى ربما ارتأى أن « استيطيقا جولدمان الجدلية » لا تشفى غليله فى مجالها .

ومن جهة أخرى فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم « البنية الدالة » الأساسى عند جولدمان ؛ لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء ، وعدها « متنا » واحداً ، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة يمكن أن تفسر فى نطاق رؤية الشعراء المتكونة من خلال وضعيتهم الاجتماعية وفى نطاق مواقفهم وتصرفاتهم بوصفهم بورجوازيين صغاراً . ولكنه يرى أن البنية الدالة تمر فى أثناء تكونها بمراحل معقدة فى التركيب . ولتقصى أجزاء تلك العملية لابد ــ فى نظره ــ « من البدء بقراءة لغوية للمتن » ، أى من معرفة الوحدات المكونة للنص ، والدالة جزئياً على الرؤية التى تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة فى النصوص الأدبية . وبتجميع شتات تلك الوحدات الجزئية وإدماجها فى بنية ضامة ، يمكن العثور على الدلالة الواسعة المكونة للرؤية العامة ؛ وهى ما يسميه ــ استعارة من جوليا كريستيفا ــ بالخارج الداخلى ، المتمثل فى البعد الاجتماعى الجدلى للمتن الذى هو ــ فى تفسيره ــ نتاج اجتماعى تاريخى معبر ، بوسائله السرية ، عن طموحات طبقة اجتماعية معينة ، ولا يمكن الوصول إلى « نواته الحقيقية » إلا بالقدرة على « الربط بين قوانين قراءة النص للواقع ، والواقع نفسه »(٣٦) . وبهذه المزاوجة بين تحليل البنية الداخلية للنص تحليلاً لغوياً وبنيوياً شكلياً ، وقراءته قراءة اجتماعية نابعة من دلالة البنيوية الداخلية ، ومن جدلية النص والواقع ، يظن بنيس أنه يحقق ويطبق مرحلتى الفهم والتفسير اللتين يقول بهما جولدمان . وقد دفعه هذا الاختيار ــ كما يقول ــ إلى محاولة الاستفادة من بعض الدراسات اللسانية البنيوية ، وإلى الاستغاثة فى الوقت نفسه بمقولات من علم الاجتماع الجدلى ، مع الإبقاء على روح المفكر البنيوى التكوينى لوسيان جولدمان ماثلة ــ على حد تعبيره ــ أمام خطوات العمل ، مسيطرة ومتحكمة ولكن كهاد رئيسى يسترشد به عند الضرورة(٣٧) .

وهذا يعنى أنه ليس هناك تقيد باحترام المنهج بما هو منظومة

متكاملة بجميع مبادئه ومفاهيمه وإجراءاته ، وإنما هى استعانة واسترشاد « عند الضرورة » . وقد يعود ذلك إلى ثقة محدودة فى مدى فعالية المنهج ، ولكن ذلك الانتقاء والتلفيق من شأنه ــ على كل حال ــ أن يحد من طاقته ، وأن يحدث اضطراباً فى بنائه بما هو جهاز تصورى متكامل . وعلى أى فجولدمان نفسه لا ينكر إنجازات البنيوية اللسانية الكثيرة ، ولكنه يختلف معها فى مستوى الدلالة التعبيرية ، وفى توظيف الكلام بما هو وقائع اجتماعية ذات حمولة معينة . ولو عمق بنيس بحثه المنهجى لوجد فى البنيوية التكوينية نفسها جسراً متيناً يعبر به إلى ما يريد ، سيما وهو يصر على أن الباب الأول من دراسته كان خاصاً بمحاولة الفهم واستكشاف « البنيات الداخلية الدالة » ، وأن البابين الأخرين كانا فرصة للبحث عن تفسير لتلك البنيات ، ويؤكد أن ربطه بين البنيتين الداخلية والخارجية للمتن ، قد مكنه من استخلاص رؤية العالم فيه ، التى هى رؤية البورجوازية الصغيرة المغربية فى وضعها الاجتماعى / التاريخى ، الذى يعبر عنه أولئك الشعراء[٣٨] . غير أن بنيس يحدث انزياحاً فى المفهوم البنيوى التكوينى لهذه الرؤية حينما يقرر أن هناك انفصالاً بين قراءة الشعراء للواقع ، والواقع نفسه . ويترتب على ذلك وجود « أزمة عضوية تتصل بقوانين تركيب المتن فى علاقة جدلية مع أزمة البورجوازية الصغيرة بالمغرب . والحال أن الشعراء أو المبدعين ــ فى نظر الاجتماعية الجدلية ــ لا يقرأون الواقع ولا ينفصلون عنه ؛ لأنهم جزء منه ، وهو مكون لرؤيتهم . والأزمة التى يتحدث عنها قد تفهمها البنيوية التكوينية فى نطاق الوعى الصحيح والوعى المزيف ؛ وربما كان من شأن التوظيف المناسب لمقولتى الوعى الكائن والوعى الممكن أن يحل تلك الإشكالية فى مضمار المنهج نفسه .

والذى يبدو أن بنيس فى فهمه للبنيوية التكوينية مازال متأثراً بمفاهيم الواقعية الجدلية وهو لذلك يعد تعامل الشعراء مع الواقع مسؤولية بعدية واعية ؛ وعليهم أن يبحثوا عن « بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة ، حتى يصبح الشعر رائداً لما يسميه جرامشى بالكتلة التاريخية ذات المصلحة فى التغيير »[٣٩] . وهذا ــ كما نرى ــ سقوط مرة أخرى فى سوسيولوجيا المضمون ، وفى المقايسة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكرى أو الإيديولوجى فى كل منهما ، الشىء الذى تجاوزه البنيوية التكوينية إلى مفهوم التماثل بين عالم الفن وعالم المجتمع ، من حيث البنيات التركيبية فى كل منهما ، لا من حيث المحتوى المباشر . وهذا التأثر نلمسه كذلك فى محاولة التقريب بين المفاهيم ، حيث يعد بنيس البنية الداخلية للنص (أو المتن كما يريد) بنية سطحية مؤسسة على عناصر فنية مترابطة (الزمان والمكان ــ الموسيقى والإيقاع ــ التراكيب واللغة . . إلخ) ، ومن خلفها تقبع البنية العميقة التى هى البنية الدالة دلالة عامة تمكن من تبين الرؤية المتمثلة (لأنها تعد ــ عنده ــ مجالاً لتجميع القوانين المستخلصة فى دراسة البنية السطحية) ، وصبها فى بؤرة أكثر شمولية واتساعاً ، لها القدرة على فرز محاور الدلالة العامة للممارسة الشعرية ، فى إطار تميزها بوصفها تجربة لغوية[٤٠] . وهذا يعنى أن مرحلة الفهم عنده تتكون من البحث فى البنية السطحية أو البنية الفنية ، والبحث عن البنية العميقة أو البنية الدالة العامة ، التى « تتحول ، من تلقاء نفسها ، من مجال الفهم إلى مجال التفسير ، فتحتاج بدورها إلى بنيات أوسع تمكننا من الوصول إلى النواة »[٤١] . وقد اضطره هذا التصرف المنهجى إلى أن ينبه على أنه لا يستعمل مصطلحاً مناقضاً لمصطلح جولدمان ، ومع ذلك فإنه يعتقد « أن استعارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقيد بمدلوله عند مستعمله الأول ، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح ، بقدر ما يتعين التنبه إلى المدلول الذى يحمله إياه الباحث »[٤٢] . ولقد سبقت الإشارة إلى أن المنهج ينبغى أن يؤخذ بما هو منظومة متكاملة وجهاز مفاهيمى تام ؛ لأن قوته الإجرائية وفعاليته النقدية تكمنان فى تراتبية مقولاته ، وفى تصوره العام لمقاربة الإبداعات . أما إذا اقتصرنا على « استعارة » بعض مصطلحاته أحياناً ، وعلى « عدم التقيد بمدلولها » فوق ذلك ، فهذا من شأنه أن يفقد المنهج تماسكه وصلاحيته ، وربما لا تعود لنا به حاجة فى مثل هذه الأحوال . ولعل هذه النزعات الإبستمولوجية يمكن أن تسجل بوصفها مظهراً من مظاهر إشكالية المنهج التى يواجهها الفكر النقدى الحديث . وعلى أى فقد انتهى بنيس فى بحثه عن البنية العميقة إلى استخلاص دلالة عامة (السقوط والانتظار) عدها « انعكاساً للقراءة الخاصة التى قام بها الشعراء لواقعهم الذاتى وواقعهم الموضوعى » ، ونتيجة لـ « نوعية الوعى الذى تميز به الشعر المغربى فى مرحلة من مراحله التاريخية »[٤٣] ؛ وهو ــ كما نرى أيضاً ــ توجيه مقصود ، أو غير مقصود ، لمفهوم البنية الدالة أو الدلالية عند جولدمان . ومع ذلك يعدها بنيس « رؤية للعالم » يمتلكها « المتن » الشعرى المعاصر فى المغرب ، ويعد توضيحها أو فهمها فى نطاق أساليب المتن ومجالاته ، أى من خلال البحث فى البنية الداخلية يحاول تنفيذاً للتوجيه النظرى الذى يسترشد به أن يؤطرها ضمن بنية أوسع هى بنية الثقافة المغربية الحديثة ــ والثقافة الشعرية على وجه الخصوص ــ التى تفسر تلك الرؤية على أساس أنها فاعلة فيها ، ومحددة للوعى الذى ولدها وبلورها ، والتى ستفهم هى كذلك ضمن مجالات تكونها وعوامل هذا التكون ، وتفسر بانصهارها مع البنية الدالة فى البنية الاجتماعية التاريخية التى تعد ــ فى تحليله ــ الإطار العام المتحكم فى وجود هذه الظاهرة الشعرية فى المغرب[٤٤] . ذلك أن وظيفة النص تتحدد من خلال دوره الاجتماعى ؛ وفى هذه النقطة بالذات يلتقى ــ فى نظره ــ المنهج البنيوى التكوينى مع الاجتهادات الأخرى فى النقد الماركسى ؛ وهو ما شجعه على أن يقرأ « متنه » قراءة اجتماعية تاريخية فى نهاية المطاف ، أو ــ على الأصح ، وكما يفهم من البنيوية التكوينية ــ أن يستعين بالدراسة الاجتماعية بمفهومها الجدلى التاريخى ، فى فك ألغاز البنية الداخلية لذلك المتن . وهنا فقط يشير بنيس إلى العلاقة القائمة بين « العالم الشعرى والعالم الواقعى » ، ولكنه لا ينص على تماثليتها البنائية ، وإنما يعطيها ــ بالأحرى ــ بعداً انعكاسياً حينما يرى . أن العمل الأدبى

ليس تجربة اجتماعية فقط ، ولكنه تجربة أنطولوجية كذلك ، لا كمفهوم ميتافيزيقى ، ولكن كتجربة ذاتية محددة هى الأخرى بشروط اجتماعية وتاريخية »(٤٥) .

ورغم أن بنيس يستشهد بقولة لجولدمان تتعلق برفض فكرة الإلهام فى الإبداع الأدبى ، وحسبانه تعبيراً ، على درجة عالية من الدقة والتجانس ، عن المشاكل التى يواجهها الناس العاديون فى حياتهم اليومية ، وعن الكيفية التى يعالجونها بها ؛ وبقولة أخرى تتعلق بالذات الفاعلة أو المبدع الحقيقى فى الحياة الفكرية والثقافية ، الذى هو فى التفكير الجدلى اجتماعى وليس فرديا(٤٦) ، فهو لا يستنتج من ذلك سوى انعدام النزعة المثالية فى المنهج البنيوى التكوينى ، « الذى هو منهج واقعى موضوعى ، يعترف ، فى تكامله وتناسقه ، بالطبيعة الاجتماعية لكل عمل أدبى فردى ، مادام هذا الفرد يبدع فى وضعية اجتماعية هى المحددة لشروط الإبداع ووظيفته فى آن واحد »(٤٧) . وربما كان هذا الفهم جدلياً ، ولكن قد لا يكون تكوينيا ؛ لأن الوضعية الاجتماعية فى البنيوية التكوينية لا تحدد شروط الإبداع فحسب ، وإنما تهيىء الرؤية التى ستتبلور فى أنساقه المتجانسة ، والمتمثلة لها فى بنيات تخيلية ومناظرة . وأما التشارط فهو علاقة جدلية على مستوى المضمون أو المحتوى أكثر مما هى على مستوى التمثل الفنى أو البنيات المتناظرة . وقد لامس بنيس هذا المفهوم حينما تحدث عن اعتبار الإبداع ــ كما فى نظر جولدمان ــ وقائع « عبر ــ فردية » ، متصلة بمجموعة اجتماعية نشطة . لكنه يفسر ذلك على أنه ربط فحسب للعمل الأدبى بفئة اجتماعية « يطرح مشاكلها ويقترح لها حلولاً » . وربما دعاه إلى هذا التعديل المفاهيمى تساؤله المستمر ــ برغم تأكيده مراراً أيضاً ، على اقتناعه بالمنهج البنيوى التكوينى بوصفه مرشداً عملياً فى قراءة الشعر المعاصر بالمغرب ــ عن « ضرورة تطبيق هذا المنهج ككل » ، وعن إمكانية تطعيمه بمفاهيم أخرى(٤٨) . ويعتقد بنيس أيضاً أن « المتن الشعرى » الذى يدرسه « عمل جماعى » ، بمعنى أنه رباط يوحد بين الشعراء الذين أنتجوه ، وجماعيته (وليس اجتماعيته) تؤكد صفته الطبقية ، وتجعل منه تجسيداً لوعى تاريخى / طبقى ، لأنه يمثل الوعى الأكثر تقدماً فى المرحلة التاريخية التى وجد فيها ، ويطرح مشكلات طبقة اجتماعية محددة تاريخياً كذلك ، ومن ثم فهو ذو طبيعة طبقية لا دخل للفرد فيها(٤٩) . والواقع أن الإبداع يتخذ طابع اجتماعيته ــ فى النظرة التكوينية ــ من كونه وليد رؤية مجموعة أو طبقة اجتماعية أولاً ، ومن بلورته وتمثيله لوعى تلك المجموعة الكائن أو الممكن ، وليس الأكثر أو الأقل تقدماً ، كما أن الفرد له دخل كبير من حيث حسبان وعيه جزءاً مكوناً ومتفاعلاً مع وعى كل فرد فى المجموعة ، ومن حيث تقبله لحصيلة ذلك التفاعل ، ومشاركته فى بلورة الوعى الفئوى أو الطبقى ، بل من حيث صياغته فى نسق عال من الدقة والتآلف والوضوح . ومحمد بنيس يسلم أيضاً ــ مع جولدمان ــ بأن كل عمل أدبى يتضمن « رؤية للعالم » موحدة ، تنتظم جملة معانيه ، وتلعب دوراً وظيفياً بالنسبة لبعض الفئات الاجتماعية ، حيث تساعدها على التحكم فى المشكلات التى تفرضها عليها علاقتها مع الفئات الأخرى ومع الطبيعة(٥٠) ، ولكنه يعد هذه الرؤية مستمدة من واقع الكاتب ، وموجهة إلى الطبقة الاجتماعية كى « تقدم لها وعياً مركزاً ، وحلولاً لمشاكلها الاجتماعية » ؛ فهى إذن ذات بعد إيديولوجى مميز لها(٥١) . ثم إن بنيس يأخذ فى نهاية الأمر بمفهوم جولدمان فى التماثل البنائى بين عالم الأدب التخيلى وعالم الواقع الاجتماعى ، أو بين الإبداع التصورى والتجربة المعيشة ، ويعده وسيلة ناجحة لتجاوز مفهوم الانعكاس المباشر ، الذى لا يساعد على فهم العلاقة الموجودة بين ما هو موضوعى فى الواقع وما هو خيالى فى النص الأدبى ، ولا يقرب من الأسلوب الصحيح فى حل علاقة الأدب بالواقع ، وفى إدراك ما هو اجتماعى / تاريخى فيما هو أدبى / فنى (أو إنشائى) . وفى ضوء هذه المفاهيم الجولدمانية ، التى لها علاقة بتكون العملية الإبداعية فى صميم العملية الاجتماعية ، يحاول بنيس أن يفسر البنية الداخلية للمتن الذى يدرسه ، أو بالأحرى يحاول أن يقرأه قراءة اجتماعية تاريخية ، بعد أن قرأه قراءة بنيوية شكلية أو فنية . وهو يقول فى بداية هذه المحاولة : « ونحن الآن نريد الدخول فى البنية الأكثر اتساعاً ، لنبحث فى الأسباب التى أدت إلى وجود هذه البنية (البنية العامة للمتن) » ، ويذكر بأن المتن قد كتبته جماعة من الشعراء يراها « متجانسة فى رؤيتها للعالم » ، ومن ثم ينبغى له النظر فى الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها أولئك الشعراء الذين يذكر مسبقاً أنهم ينتمون إلى الموقع الاجتماعى نفسه (البورجوازية الصغيرة)(٥٢) ؛ وهو ما يمكن أن يكون للبنيوية التكوينية فيه أكثر من نظر . وبعد بحث طويل فى نشأة البورجوازية الصغيرة وتطورها بالمغرب ، وتسجيل انتماء الشعراء الذين يدرسهم إليها ، يقرر بنيس أن « بنية المتن الشعرى المعاصر بالمغرب تختلف جذرياً عن بنية الواقع المغربى الملموس »(٥٣) ؛ وفى هذا تغييب لمفهوم تمثيل الوعى الممكن كما يراه جولدمان ، وعودة لمطابقة النص مع الواقع مطابقة مباشرة . ومع ذلك يصر بنيس على أن بنية « السقوط والانتظار » التى اكتشفها ، بنية سائدة داخل « المتن الشعرى » وفى دلالته العامة ، وكذا فى الطبقة أو الفئة الاجتماعية التى تؤطره وتفسره .

وعلى أىٍّ يمكن القول فى نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته المنهجية فى مرحلتى الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفهما إجراءين ضروريين فى تطبيقات البنيوية التكوينية أكثر منهما مفهومين أو مقولتين تأسيسيتين فى منظومتها المتكاملة . وربما كان تمثله المنهجى نسجاً على منوال جولدمان فى مثل كتابه « الإله الخفى » أكثر منه بحثاً فى إشكالية البنيوية التكوينية ، أو رصداً وتعميقاً لمبادئها النظرية ، كمفهوم رؤية العالم ، ومفهوم الوعى الكائن والممكن ، ومفهوم التماثل البنائى ، وغيرها . ولعل خلاصة تصوره لهذا المنهج تتجلى فى مثل قوله : « وقد عمدنا فى قراءتنا لهذا المتن إلى اتباع المنهج الموضوعى ، الذى يقضى بالتحليل الملموس ، انطلاقاً من البحث عن القوانين الجزئية للبنية الداخلية للمتن ، وإدخالها فى بنيات داخلية وخارجية ، تتسع من مجال إلى مجال ، وترحل من الفهم إلى التفسير »(٥٤) .

ومن الذين أعلنوا اختيارهم للبنيوية التكوينية أيضاً حميد لحمداني في دراسته عن « الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي » (دراسة بنيوية تكوينية) . وقد برر اختياره كذلك بأن « المنهج البنيوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم يقترب من الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني » ، وأنه « يستوعب جل جهود أنماط النقد الأدبي المعاصر ، بما فيها الاتجاه البنيوي الحديث ، ويترك نفسه مفتوحاً على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تهتم بالبنى الداخلية للأعمال الأدبية »(٥٥) . وفي تقديمه لهذا المنهج الذي أعجب هو كذلك بجمعه بين الدراسة الجمالية والدراسة الاجتماعية ، يبدأ ــ وعلى غرار جولدمان أيضاً ــ بتوضيح القصور الملحوظ في الدراسات الاجتماعية السابقة ، التي كانت تبحث في الأدب عن صورة الواقع مباشرة ، على أساس أن الأدب يعكس الواقع أو « يحاكيه » في مضمونه الماثل للعيان . ويتمثل هذا القصور في إنكار وظيفة الأدب الاجتماعية ، مادام يفهم على أنه عكس فقط لما يجرى في الواقع الاجتماعي بأدق ما يمكن ؛ الشيء الذي يترتب عليه تغييب للعلاقة الجدلية بين الواقع والفكر الذي لا يمكن إنكار نشاطه وفعاليته .

ومن هنا ينص لحمداني على أنه ينطلق في توجيه دراسته من حسبان وظيفة الأدب جزءاً من البناء الفكري في المجتمع الذي لابد أن يحتوى على بعض التناقضات مهما بدا متماسكاً ، ومن أن الفهم الاجتماعي للأدب ، بما فيه الرواية طبعاً ، لا ينبغي أن ينحصر في محاولة التقاط بعض مظاهر الواقع الاجتماعي فيه ؛ لأنه ليس انعكاساً بسيطاً ومباشراً لذلك الواقع ، وإنما ينبغي أن يجاوز ذلك إلى تحليل بنياته التخييلية ، بحثاً عن « رؤية المبدع » التي غالباً ما تكون متوارية خلف بنائه السطحي .

وقد انتقد لحمداني أيضاً منهج الواقعية الجدلية ، الذي يبحث في الأعمال الأدبية عن المضمون الإيديولوجي قبل كل شيء ، ورأى أن « الأحكام النقدية التي قدمها بعض المنظرين الاشتراكيين مثلاً تدخل في نطاق التقويم السياسي المباشر ، وليست أحكاماً نقدية بالمعنى الصحيح »(٥٦) . لكن « جورج لوكاتش » هو الذي استطاع بإضافاته البالغة الأهمية أن يجاوز في هذا المنهج النظرة الإيديولوجية في المضمون الاجتماعي المباشر إلى التقويم الفني ، الذي يعد خطوة ضرورية في اكتشاف رؤية الأديب ، وإعطاء المنهج صورة أكثر عمقاً وانسجاماً . وبعد هذا يصل لحمداني إلى أعمال جولدمان الذي استفاد من « لوكاتش » ومن « رينيه جيرار » في فهم العلاقة العميقة بين الفن والواقع الاجتماعي ، وفي تحديد المبادىء والمنطلقات التي لم يكن النقد الجدلي الكلاسيكي يستوعبها بمثل ذلك الوضوح .

وقد طرح أربعة مبادىء جولدمانية ، عدها أساسية في « البنيوية التكوينية » :

١ ــ تمثل الإنتاج الأدبي لوعي جماعي ، بمعنى أن الأدب تعبير على درجة عالية من التآلف ، عن الطموحات التي تنزع إليها مجموعة اجتماعية طلباً لتحقيق التوازن في الواقع الذي تعيش فيه . ومن هذه الطموحات يستلهم الأديب مادة الرؤية التي يصوغها . وهذا يقتضي في طرحه أن تتوجه الدراسة إلى بحث علاقة الإنتاج ليس بالوعي الجماعي الكائن ، ولكن بالوعي الجماعي الممكن ؛ وهي إشارة وإحالة على هذا المفهوم الجولدماني كذلك . وهذه النقطة الأخيرة قد جعل منها جولدمان حقاً ، حداً فاصلاً بين السوسيولوجية الماركسية والسوسيولوجيات الأخرى الوضعية أو النسبوية أو الانتقائية أو غيرها ، حيث أكد أن الأولى لا ترى المفهوم الأساس أو الرئيسي في الوعي الجماعي الكائن ، بل في المفهوم المتكون من الوعي الممكن ، الذي يمكنه وحده أن يساعد على فهم الوعي الكائن(٥٧) .

٢ ــ الأعمال الإبداعية لا تطابق الوعي الجمالي من حيث المحتوى ، ولكنها تتجلى على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التي تبلوره ؛ لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون المباشر لهذا الوعي . ومفهوم التناظر هذا يعطي للعمل الفني حظاً من الاستقلالية والاحتفاظ بالخصائص النوعية المميزة ، وذلك أن المبدع يصوغ عالماً خاصاً متفرداً عما يجرى في الواقع ، وفي هذه الصياغة تتجلى عبقريته لأنها الجانب الأساسي في انجازه الخاص ، وتحليل هذا العالم هو الذي يكشف عن بنيته العميقة المقاربة لبنية وعي الجماعة وتفكيرها . ومن هنا تأتي ــ عنده ــ أهمية التحليل البنيوي ، الذي يسمح لنا بمجاوزة المقارنة السطحية على مستوى المضمون المباشر إلى اكتشاف المضمون العميق الذي يمكنه وحده أن يقارن بالفكر الجمالي الموازي له(٥٨) .

٣ ــ ليس في مقدور الفرد أن يهيىء بنية فكرية في مستوى « رؤية العالم » التي لا يمكن أن تكون إلا من إبداع مجموعة اجتماعية فقط ، ولكن يمكنه أن يرتفع بها إلى درجة عالية من التآلف ، تتمثل في العمل الإبداعي التخيلي أو الفكري التنظيري ، علماً بأن هذا الفرد قد لا تربطه بالمجموعة التي يصوغ رؤيتها إلا رابطة طفيفة . وهذا يعني أن مفهوم الذات الفاعلة ، أو المبدع الحقيقي ، عند جولدمان يعيد النظر في طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والوضعية الاجتماعية أو الانتماء الطبقي للمبدع ، ويجاوز ما كان يعتقده الجدليون الأوائل من ربط آلي بين ما يتضمنه الإبداع وعقيدة المبدع أو انتمائه الاجتماعي . ويذكر لحمداني أيضاً بمثال « بالزاك Balzac » الذي يساق عادة للاستدلال على صحة هذا الطرح(٥٩) .

ولكن هذا المفهوم لا يقتصر على هذه النقطة فحسب ، بل يتمثل بعده الحقيقي في تأكيد الطابع الاجتماعي للإنتاج ، وتأكيد تكوينيته في تمثل الرؤية الجماعية في بنيات متلاحمة ومتكاملة ، ذات دلالة وظيفية في المجتمع .

٤ ــ الوعي الجماعي الذي يتمثله الإبداع يتهيأ ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ؛ وهذا معناه عند جولدمان ــ ولو أن لحمداني سكت

عنه ــ أن هذا الوعى ليس حصيلة جمع وعى كل فرد فى المجموعة مع وعى غيره ، وليس وعياً جمعياً خارجياً مفروضاً على الفرد ، وإنما هو حصيلة تفاعل وتشارك بين وعى الأفراد ؛ وكل فرد مسهم فيه ومتقبل له ؛ فهو جماعى بقدر ما هو فردى ، وفردى بقدر ما هو جماعى(٦٠) .

ويرى لحمدانى أن ما حوَّل النقد الجدلى عن هذه المبادىء الأربعة ، وجعله يتخذ صيغة « المنهج البنيوى التكوينى » ، هو حسبان الإنتاج الأدبى صياغة فردية تخيلية جديدة لمضمون اجتماعى كان قائماً فى وعى الجماعة وتفكيرها . وقد أبعده هذا الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعى عن إطار المقابلة المرآوية التى كانت سائدة . ومن هنا يرى صلاحية هذا المنهج وأهمية توظيفه فى البحث عن « رؤية الواقع الاجتماعى فى الرواية المغربية » ، وهو منهج يجمع عنده بين تحليل البناء الشكلى وفهم المضمون الإيديولوجى والاجتماعى(٦١) . ولذلك يحاول تغذيته فى المرحلة الأولى على الأقل ببعض التقنيات والوسائل التى تستخدمها الدراسات البنيوية فى مقاربة الأعمال الإبداعية ، بما فيها الرواية ، ولو أن ذلك من الصعوبة بحيث لا يكاد يستقيم له ، فيقول : « إن ما نجده من ملامح التحليل البنيوى فى هذه الدراسة إنما هو استلهام لبعض المفاهيم الأساسية الأولى ، التى يعتمد عليها البنيويون ، وهى مفاهيم متصلة بالحقائق التى ظهرت فى مجال إدراك طبيعة التعبير اللغوى بشكل عام »(٦٢) . ومع أنه يحاول تبرير وقوفه عند حدود « الاستلهام العام للتحليل البنيوى » بكثرة النصوص الروائية التى تعرض لها ، والتى لم تسمح له بالتحليل الدقيق للبنية الداخلية ، فإنه يؤكد أنه قد حاول أن يتقصى أهم العناصر التى تشكل النسق الداخلى ، والتى تسمح باكتشاف رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع الاجتماعى ؛ هذه الرؤى التى يذكر بأنها « مرتبطة بالضرورة بوعى الجماعة التى ينتمى إليها ، أو يعبر عنها كل مبدع من هؤلاء »(٦٣) . وإذا علمنا أنهم كلهم مغاربة ، من جيلين متقاربين ، فقد يلزمنا أن نسلم بجواز التقاء رؤاهم للعالم ، لأن المجموعات أو الطبقات الاجتماعية التى يصوغون وعيها ليست متعددة بتعددهم ، ومع ذلك ينص لحمدانى على أنه قد حرص على أن « يفرد لكل نص روائى مجالاً خاصاً به ، تتم فيه دراسته كوحدة قائمة بذاتها » ، ولكنه يستدرك بأنه يعمد فى الأخير إلى المقارنات لتبين وجوه الالتقاء أو الاختلاف بين النصوص المدروسة . إن الإشكالية التى لم يحلها بنيس ، لأنه جمع الأشعار التى درسها فى « متن » واحد طبق عليه التحليل نفسه ، واستخلص النتائج نفسها ، فقيل إنه غمط تلك النصوص الشعرية حقها فى التفرد والتميز والقيام بالذات ــ هذه المشكلة لم يحلها لحمدانى أيضاً ؛ لأنه حل « متنه » حلاً ، وعالج كل نص على حدة ، حتى لكأن لكل نص أو رواية واقعها الاجتماعى الخاص ، أو جماعتها التى تتضمن وعيها أو رؤيتها للعالم .

وصحيح أن جولدمان يدعو إلى حسبان النص وحدة متكاملة ، ويدعو كذلك فى مرحلة الفهم إلى التعامل مع النص وحده ولا شىء غيره ، ولكنه يدعو بعد اكتشاف بنيته الدالة ، ومن أجل تحديد العلاقة بينها وبين الذهنية التى تمثلها ، إلى دمجه فى تلك البنية التى لا شك أن نصوصاً أخرى تتمثلها أيضاً بصيغ أخرى ، وعلى مستويات أخرى . ومن هنا يتأتى مفهوم التماثل فى البنيات بين الإنتاجات على اختلافها ، وبينها وبين بنيات الواقع الاجتماعى والتاريخى . وهذا ما ينبغى أن تدركه المقاربة البنيوية التكوينية ، كما فعل جولدمان نفسه حينما بحث فى دراسة واحدة عن الرؤية نفسها فى « أفكار » باسكال ومسرحيات راسين .

وعلى أى فلحمدانى يشهد كذلك بأن دراسته تعتمد « التحليل » (الفهم) الذى « يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضاً من بنى مضمونية عميقة » ، كما تعتمد « التفسير الذى يضع النص ضمن البنية المناظرة له ، والتى تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التى يتضمنها» .وهو يجتهد فى القول بأن هذه البنية لابد أن تكون معبرة عن إيديولوجية ما ، وأنه لابد من البحث عن « الشريحة الاجتماعية التى تقابلها » ، وعن دورها فى حركة الصراع الاجتماعى العام ؛ هذا الدور الذى يتحدد عنده بحسب الموقع الاقتصادى الذى تشغله ضمن البنية الاقتصادية العامة فى المجتمع . وذلك ما دعاه بدءاً إلى إقامة تصور عام لطبيعة الواقع الاجتماعى (والاقتصادى) المغربى ، الذى أفرز الروايات المدروسة(٦٤) . وهنا نلمس فهم البعد التكوينى عنده ، وعودته بالمنظور الاجتماعى للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية ، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك ، سيما أنه أطنب ــ كغيره ــ فى مرحلة « التفسير » على حساب مرحلة « الفهم » أحياناً . ولعله أحس بشىء من ذلك الدفع المنهجى حينما قال : ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعى وفقاً لهذا التصور الجدلى بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل إيديولوجى معين ، خصوصاً أن منطقها يترتب عنه إصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الأعمال الروائية . غير أننا نعتقد بشكل راسخ أنه ليس فى إمكان دراسة نقدية ما ــ سواء صرحت بذلك أم لم تصرح ــ أن تكون خالية من موقف إيديولوجى تجاه ما تنتقد ، حتى ولو اتخذت مظهراً جمالياً خالصاً »(٦٥) . وقد أكمل توجيهه المنهجى أيضاً بتأكيد دور الأدب فى الواقع الاجتماعى ، بحيث يمكنه أن يساعد على إبقاء القيم السائدة فيه ، أو ــ على الأكثر ــ يعبر عما تراه فئة اجتماعية محققاً للتوازن الذى تتوخاه فى الواقع الكائن ؛ كما يمكنه أن يساعد على تغيير تلك القيم إذا كانت لا إنسانية ، فينتقد الواقع الكائن ، ويحتج على ما يجرى فيه ، متلبساً مع ذلك بعداً إنسانياً كأنه الحارس الأمين على القيم البشرية فى كل مكان(٦٦) . ومع كل هذا ، وبعد كل هذا ، يتبرأ لحمدانى من أن تكون دراسته واقعة « فى شرك النظرة الإيديولوجية المباشرة » ؛ لأنها ــ فى قوله ــ تحاول أن تتعامل مع الرواية كفن ، أو تترسم قوانينها الخاصة ، ثم تضعها فى موضعها من البنى الفكرية المتصارعة فى الواقع ، وتحدد دورها الإيديولوجى بكشف طبيعة تصورها لذلك الواقع ، ونوعية موقفها من عناصره المختلفة(٦٧) .

وهذا ما يلخص منظوره المنهجى الحقيقى ، وينم عن المرمى البعيد لاختياره البنيوى التكوينى وتكييف إجراءاته .

وبعد ذكر أمثلة من الدراسات النقدية العربية التى اهتمت باجتماعية الأدب ، يشير لحمدانى إلى أنها ركزت فى الغالب على البحث عن المضمون الاجتماعى مباشرة ، ولم تهتم بالجوانب الفنية إلا بشكل عارض ومبتسر ، الأمر الذى أدى إلى تضارب الآراء والأحكام حول العمل الواحد ، وإلى تحويل العملية النقدية إلى إسقاطات لقناعات الناقد وتصوراته الإيديولوجية على العمل الإبداعى ، وفوّت على تلك الدراسات اكتشاف الرؤية الحقيقية المتوارية خلف البنية السطحية للإنتاج . والقليل منها ، الذى حاول أن يجمع بين الدراسة الفنية والدراسة الاجتماعية ، لم يستكمل ضوابط المنهج البنيوى التكوينى ، أو لم يستوعب التجربة المنهجية ، ولم يقدم صورة متكاملة لها ، ولذلك يظن أن تجربته فيها جدة حسب تصوره المنهجى(٦٨) .

وحسب التقسيم الذى وضعه فإن الروايات التى درسها تندرج إما ضمن « موقف المصالحة مع الواقع » ، وإما ضمن « موقف الانتقاد للمجتمع » . وقد استهدف أساساً استخلاص هذه المواقف أو « الرؤى » كى يقابلها بالإيديولوجيات المتصارعة فى المجتمع ، ويحدد ــ بناء على ذلك ــ مدى سلبية الرواية أو إيجابيتها فى الدفاع عن القيم التى تتبناها الفئة الاجتماعية التى تعبر عنها . وهذا يدل على أنه فى توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التقويم الإيديولوجى منه إلى البحث التكوينى . ومهما يكن فلعل لحمدانى أكثر الذين تبنوا المنهج البنيوى التكوينى استيعاباً لأسسه ، واحتراماً لمفاهيمه الإجرائية بوصفها جهازاً متكاملاً فى العمل ؛ وهو ما قد نتبينه من فحص بعض تطبيقات هؤلاء واستنتاجاتهم النقدية .

استنتاجات :

إن البنيوية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن المحتوى الاجتماعى المباشر فى الإنتاج الأدبى ، وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجمالية النسبية للصياغة الأدبية ، وذلك من خلال حسبان العالم التخيلى مناظراً من حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقاً له . ومن ثم فدراسة الإبداعات تقوم عند جولدمان على مستويين متكاملين : مستوى الفهم ، أى تحليل البنية الداخلية واستخلاص البنية الدالة ، لأن الحقيقة الإستيطيقية لا تتحقق إلا فى التآلف بين وحدة الأثر ووظيفته ؛ ومستوى التفسير ، الذى يدمج الأثر فى محيطه كى تكتمل دلالته بوصفه تمثلاً دقيقاً لرؤية العالم لدى مجموعة اجتماعية . وانطلاقاً من هذه المفاهيم فإن البنيوية التكوينية تعترض على نظرية الانعكاس المباشر ، وعلى تحكيم آراء الكاتب وولائه الاجتماعى ، وعلى التحليل النفسى الذى يتنكر للوعى الجمعى ويقتصر على الفاعل الفرد ، وعلى الدراسة البنيوية الشكلية أو الموضوعاتية ، التى تلغى البعد الدلالى والوظيفة الاجتماعية للنص ، وتقرر أن النص ينبغى أن يخضع للدراسة الفنية المحايثة ، وللتفسير الاجتماعى الذى يحدد البنية الذهنية المتضمنة فيه . وكثيراً ما يتردد أن المنهج البنيوى التكوينى قد أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص النص وأبعاده .

وقد وعى الدارسون المغاربة الذين وقع اختيارهم عليه هذه المبادىء بدرجات متفاوتة ، واستثمروها فى دراساتهم بكيفيات تختلف دقة وعمقاً وفعالية ، فقد ركز محمد برادة على مرحلة التفسير فى محاولة « موضحة » كتابات محمد مندور ، واستغل مفهوم الرؤية إلى العالم فى دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان فى التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات فى الرواية . وربط سعيد علوش بين الخطاب الروائى والخطاب التاريخى ، فى محاولة تطبيق مفهوم جولدمان للوعى القائم (الواقع) والوعى الممكن والوعى الخاطىء ، غير أن النتائج التى توصل إليها فى دراسته المضطربة لم تكن فى مستوى عمق ذلك المفهوم وفعاليته . أما محمد بنيس فقد فهم البنيوية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج البنيوى الشكلى والمنهج الاجتماعى الجدلى ، الذى يستند إلى الفلسفة الماركسية ، بل إنه أراد أن يكون بنيوياً فى مرحلة التحليل الداخلى ، فلم يستعمل مقولات تيار بنيوى محدد ، وإنما وظف مصطلحات استنبطها . مما له علاقة بالنحو أو الإيقاع أو التعامل مع اللغة بما هى معجم أو بناء ، أى مما له علاقة فقط بجانب الشكل المعروف . وقد أراد أن يكون اجتماعياً جدلياً فى مرحلة تفسير « المتن الشعرى » ، فحاول أن يثبت أن هذا « المتن » إنتاج فوقى تفرزه البنية التحتية ، أو هو تعبير عن « رؤية العالم » لدى الطبقات المسحوقة التى تعانى من القهر والاستغلال والحرمان ، ولكنه انتهى فقط إلى أن ذلك « المتن » حالٌ فى ذاته ، بمعنى أنه إنتاج فوقى تفرزه بنية فوقية أيضاً ؛ لأن الشعراء الذين أنتجوه بورجوازيون صغار ، وهو يعبر عن إيديولوجية البورجوازية الصغيرة المتأزمة ، التى تعانى من الهزيمة والسقوط أمام الواقع المنحط ، ومن العجز والانتظار أمام حركة التاريخ التى تجاوزها وتدينها . وبذلك وقع له بعض الارتباك فى تطبيق المنهج البنيوى التكوينى بما هو منظومة متكاملة ، وفى استثمار مفاهيمه الإجرائية كلها على الوجه المطلوب .

وأما حميد لحمدانى فقد حاول أن يتفهم جل مقولات البنيوية التكوينية ، وإن أشار هو كذلك إلى إمكانية الاستفادة من البنيوية اللغوية . ولكنه لما كان قد جعل وكده البحث عن « رؤية الواقع الاجتماعى » فقد انصبت جهوده على كشف علاقة الروايات المدروسة بالواقع كما يتمثله . وهو يتمثله فى حصيلة الصراع المادى والفكرى الدائر بين البورجوازية الوطنية (وريثة الاستعمار ، والمدافعة عن مكتسباتها من خلال إنتاجاتها الثقافية المنكرة لذلك الصراع ، والمغيبة لفاعلية القوى الاجتماعية الحية) والبورجوازية الصغيرة ، التى تنوب فكرياً عن الطبقات المسحوقة ، ولكنها تتأرجح فى إنتاجها بين اليأس من المستقبل والتسليم للواقع المفروض من جهة ، والتمرد ــ من جهة أخرى ــ على الواقع المنحط ، والتطلع إلى خوض الصراع الذى هو سبيل التغيير . ومن

ثم يحصر لحمداني أيضاً بنيات الروايات التي يدرسها في هذه الرؤى إلى العالم ، التي هي في نهاية المطاف تعبير عن الوعي الممكن لدى مجموعة البورجوازية ، أو مجموعة البورجوازية الصغيرة ، ولا يبدو عندئذ أن ثمة حظا ــ حسب تحليله ــ لباقي المجموعات (أو الطبقات) الاجتماعية فيها . وهذا أيضاً توجيه مقصود لا تقره البنيوية التكوينية ، سواء أخذت بما هي منهج متكامل في المقاربة ، أو ركز على استغلال أحد مفاهيمها أكثر من غيره ، كمفهوم « رؤية العالم » مثلاً .

ويلاحظ من كل ذلك أن الدراسات التي تبنت البنيوية التكوينية بشكل أو بآخر كانت قليلة من حيث الكم ، ومع ذلك قد يجوز القول إنها ــ فيما عدا محاولات معدودة ــ أكثر ما يوجد في العالم العربي ، كما يلاحظ أنه برغم الحماسة المنهجية التي قد تذهب إلى التنصيص على اختيار هذا المنهج في العنوان ، فإن استيعاب البنيوية التكوينية لم يكن شاملاً وعميقاً(١٦) ، أو على الأقل لم تطبق دائماً بما هي منظومة متكاملة ، ولم يقع الالتزام المنهجي بجميع خطواتها ومفاهيمها الإجرائية كما عمل بها جولدمان مثلاً ، وإنما وقع الاختيار أحياناً كثيرة على توظيف بعض المفاهيم دون غيرها ، أو أكثر من غيرها . ولعل ذلك راجع إلى المرونة المطلوبة في التطبيق ، لاختلاف السياق الحضاري في المناخ الذي أفرز المفاهيم المنهجية عنه في المجال المغربي العربي الذي طبقت فيه ، ولاختلاف نوعية النصوص الغربية التي اقتضتها عن خصوصية النصوص العربية التي قاربتها . ويبقى أن تعامل الدارس مع المنهج متوقف دائماً ــ بالإضافة إلى مدى الإحاطة به والسيطرة على مفاهيمه ــ على مدى الوثوق بفعاليته ، واستشعار الحاجة إلى مدركاته . ولعل شيئاً كثيراً من هذا وذاك قد توافر لدى المغاربة الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني ولو بشيء من التوفيق أو التلفيق مع مناهج أو مفاهيم أخرى . وأقل ما يحمد لهم أنهم طعموا الفكر النقدي المغربي والعربي بتلك المفاهيم الجديدة ، أو فتحوا الآفاق عليها ، في عملية التثاقف الدائبة ، وإن كان ذلك قد وضعهم ــ في نظر البعض ــ في موقع المستهلك فحسب . وقد زاد ذلك من إحباطهم ، سيما إذا نظرنا إلى المسألة من جهة أنهم مثقفون تقدميون (أو بورجوازيون صغار) قد لا ترضيهم العلاقة غير المتكافئة مع الغرب ، ولكنهم يجدون أنفسهم مضطرين إلى استيراد مناهجه النقدية كما تستورد باقي السلع الاستهلاكية التي تكرس التبعية المرفوضة . وقد نعيش طويلاً حالة التمزق هذه بين حسبان الغرب مصدر بؤسنا وأصل مأساتنا ، وحسبانه مصدر الإنقاذ على مستوى المعارف ــ (بما فيها المناهج) ــ على الأقل . ولأمر ما يكثر التعامل عندنا مع ما ينتجه اليسار الغربي أو الأوروبي بصفة خاصة ، ولأمر ما أيضاً يكثر القفز بين المناهج ، ويطول الجدال حولها .

الهوامش :

(١) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ــ دار الآداب ــ بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١ .
(٢) نفسه ، ص ٢١ .
(٣) نفسه ، ص ٢٢ .
(٤) نفسه ، ص ٥٦ .
(٥) نفسه : ص ٦٨ .
(٦) أشار برادة في هامش ص : ٢٣ وفي ص ٩٦ إلى أنه أخذ هذا المفهوم عن « أنطونيو جرامشي » الذي أدرك عمق العلاقة بين المثقف والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها عن وعي ، مع مراعاة اختلاف سياق التطبيق .
(٧) أي بتمثل « رؤية العالم » حسب مفهوم جولدمان .
(٨) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ص : ١٠٧ ــ ١٠٨ . وفي الهامش يشير إلى أنه أخذ مفهوم « الوعي الممكن » عن جولدمان .
(٩) يشير إلى أنه عنوان مقال نشرته صحيفة السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٨ / ١ / ١٩٣٩ (انظر ص ١٠٩) .
(١٠) نفسه ، ص ١٥٤ .
(١١) نفسه ، ص ٢١٨ .
(١٢) نفسه ، ص ٢٣٢ .
(١٣) نفسه ، ص ٢٣٤ .
(١٤) محمد برادة : مقدمة ترجمته لكتاب عبد الكبير الخطيبي « الرواية المغربية » ، ط الرباط ١٩٧١ ، ص ٧ وكذلك دراسته عن « الرواية المغربية » ضمن كتاب : « دراسات تحليلية لرواية دفنا الماضي » . ط الرباط ١٩٨٠ ، ص ٩٩ .
(١٥) انظر دراسات في كتاب : « الرواية العربية : واقع وآفاق » ، ط دار ابن رشد ــ بيروت ١٩٨١ ، وقد نعود إليها لمعرفة نتائج تطبيق المنهج فيها .

(١٦) ، (١٧) نفسه ، ص ١٣٠ .
(١٨) دراسات تحليلية ونقدية لرواية دفنا الماضي ، ص ١٠٠ .
(١٩) سعيد علوش : « الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي » دار الكلمة للنشر ـ بيروت ١٩٨١ ، ص : ١٢ .
(٢٠) L. Goldmann : **Le dieu caché,** p.p.15

(٢١) الرواية والإيديولوجيا ، ص ٣٤ .
(٢٢) نفسه ، ص ٣٨ .
(٢٣) نفسه ، ص ٤٥ .
(٢٤) نفسه ، ص ٥١ و ٥٢ .
(٢٥) نفسه ، ص ٦٢ .
(٢٦) نفسه : ص : ٦٧ .
(٢٧) نفسه : ص ٦٨ ؛ وهو يحيل على جورج لوكاتش في « نظرية الرواية » ، ط دانويل ١٩٧١ ، ص ١٠ .
(٢٨) نفسه : ص ٧٢ .
(٢٩) نفسه ، ص ٨٠ .
(٣٠) نفسه ، ص ١٢٨ .
(٣١) نفسه : ص ٢٣ .
(٣٢) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٢ .
(٣٣) يحيل بنيس في هذا الصدد على كتاب جولدمان : « Marxism et scienecs humaines » ص : ٥٥ .
(٣٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٣ ـ ترجمة من نفس المرجع ، ص ٥٦ .

(٣٥) ظاهرة الشعر . . . ص ٢٤ .
(٣٦) نفسه ، ص ٢٦ .
(٣٧) نفسه : ص ٢٧ .
(٣٨) نفسه ، ص ٣٠ .
(٣٩) نفسه ، ص ٣٠ .
(٤٠) نفسه ، ص ٢٠٧ .
(٤١) نفسه ، ص ٢٠٧ .
(٤٢) نفسه .
(٤٣) نفسه ، ص ٢١٥
(٤٤) نفسه ، ص ٢٤٧ .
(٤٥) نفسه ، ص ٣٣٤ — ٣٣٥ .
(٤٦) يحيل على كتاب جولدمان المذكور :
Marxisme et sciences humaines p.p.31 - 38 .

(٤٧) ظاهر الشعر . . . ص : ٣٣٥ .
(٤٨) نفسه : ص : ٣٣٦ .
(٤٩) نفسه ، ص ٣٣٨ .
(٥٠) يحيل أيضاً على كتاب جولدمان نفسه ، ص ٣٠ — ٥٠ — ٥١ .
(٥١) ظاهرة الشعر . . . ص ٣٣٩ .
(٥٢) نفـ ، ص ٣٤٥ .
(٥٣) نفسه ، ص ٣٧٨ .
(٥٤) نفسه ، ص ٣٩٠ .
(٥٥) لحمداني حميد : « الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي » ـ (دراسة بنيوية تكوينية) ـ ط ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ١٤ .
(٥٦) نفسه ، ص ١٠ .

(٥٧) L. Goldmann : **Pour une sociologie du roman,** p.41.

وهي إحالة نص عليها لحمداني أيضاً في ص ١٢ من كتابه المذكور .
(٥٨) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ـ ص : ١٢ مع إحالة على نفس الصفحة من كتاب جولدمان أيضاً .
(٥٩) نفسه ، ص ١٣ ، مع إحالة على ص ٤٢ من كتاب جولدمان .
(٦٠) انظر تفصيل هذا المفهوم في كتاب جولدمان :
L. Goldmann : **Marxisme et sciences humaines,** p. 121 et suite .

(٦١) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص ١٣ — ١٤ .
(٦٢) نفسه ، ص ١٤ ويحيل في ذلك على كتاب :
Ferdinand de Saussure : **Cours de linguistique générale** - Payot, Paris 1976 .

(٦٣) نفسه ، ص ١٥ .
(٦٤) نفسه ، ص ١٥ — ١٦ .
(٦٥) نفسه ، ص ١٦ .
(٦٦ ، ٦٧) نفسه ، ص ١٧ .
(٦٨) نفسه ص ٢٦ .
(٦٩) يدل على ذلك أيضاً إحالة بعض الدارسين على مراجع محدودة للوكاتش أو جولدمان ، وبعضهم لا يحيل إطلاقا .



الاتجاه النفسى في دراسة الأدب ونقـــــده

عصام بهىّ

(١)

من نافلة القول أن نحاول تأكيد العلاقة بين الأدب والنفس الإنسانية ؛ فهى قضية مسلّمة فى غير حاجة لتأكيد أو إثبات ، إذ يكفى من نساوره لحظة شكّ أن يلقى نظرة على أىّ عمل أدبىّ ، من أىّ نوع ، فى أية لغة ، وأىّ عصر ، لأىّ كاتب ، ليجد هذه النفس الإنسانية ــ ذاتاً وجماعة ــ فى وساوسها ومخاوفها ، فى اقتحامها وجرأتها ؛ فى يأسها وطموحها ، فى حبّها وكراهيتها ــ فى كلمة ــ فى علاقتها المتشابكة مع نفسها ، ومع الكون والطبيعة ، ومع القوى التى تشاركها سكنى الكون ، ظاهرةً أو مختفيةً ، طائعةً أو مسيطرةً ، ومع جماعتها ، وبين جماعتها والجماعات الأخرى . . . هذه النفس ، فى هذه الحالات جميعاً ، هى مطمح الأدب ، بدءاً وانتهاءً ، انطلاقاً منها ، وتعبيراً عنها ، ومحاولةً لاكتشاف مجاهلها ، والانسياق معها أو تطويعها . . .

من ثمّ فهى علاقة سابقة على كلّ معرفة علمية بهذه النفس الإنسانية ، وعلى كلّ معرفة « علمية » أيضاً بالأدب : طبيعته وأهدافه ومجالات عمله . وهى ــ فى الوقت نفسه ــ تتجلّى ــ بشكل أو آخر ــ فى الأعمال الأدبيّة كلها ، المنتمية لكل اللغات وكل العصور ، دون انتظار لـ « علم النفس » أو « علم النقد » . وبناءً على هذا ، يصبح ضرباً من العبث أن نسعى إلى ضرب الأمثلة أو سوق الأدلة والبراهين ؛ فلا نظنّ أن هناك من يمارى منتظراً من يقنعه بهذه العلاقة أو حتى بمداها فى الأدب والفنّ[١] .

(٢)

وحتى حين نشأ النقد الأدبىّ ــ عبر تأملات فلاسفة الإغريق العظام ، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ، وفى سياق فلسفاتهم بعامة ــ لم ينتظر ، ولم ينتظروا ، علم النفس ليؤكد لهم على هذه الصلة الجوهرية التى تربط الأدب والفنّ بعامة بعلم النفس . ففلسفة أفلاطون الجمالية تقوم ــ فى جوهرها ــ على التسليم بهذه العلاقة . فـ « المحاكاة » ــ وهى جوهر الأدب والفنّ عنده ــ تأخذ من الناس وتعطيهم . فهى « تقليد لأعمال الناس ، اختياريّة كانت أو اضطراريّة ؛ وأعمالهم حسب ما يتصوّرون تتمخض عن نتائج خيّرة أو شرّيرة . ووفقاً لهذا يكون فرحهم أو ترحهم . . »[٢] . والشاعر ــ عنده ــ « يثير الأحاسيس ويغذيها ويمدّها بأسباب القوة . . »[٣] .

وعلى الرغم من أن مفهوم أفلاطون الخاص للمحاكاة ــ من حيث هى « تقليد مشوّه » وسيىء النيّة للحقيقة وللنفس الإنسانية ــ ينتهى به إلى رفض جلّ الأدب والفنّ وإدانته لأثره الضار فى النفس الإنسانية ــ على الرغم من هذا كله ، فقد ظلّت القضية عنده ــ

أعنى علاقة الأدب والفنّ بالنفس الإنسانية ــ على تأكدها والتسليم بوجودها على الأقل .

وفى محاولة أرسطو لهدم مفهوم أستاذه للمحاكاة وضررها بالنفس الإنسانية ، لم يَسْعَ إلى إضعاف هذه العلاقة بين الأدب والفنّ والنفس الإنسانية ، أو حتى إلى التقليل من شأنها ؛ بل ــ على العكس ــ أكّدها وركّز عليها ، من حيث إن الشاعر « يحاكى الناس وهم يعملون » ــ يعنى فى حركتهم وسلوكهم ومواقفهم وعلاقاتهم فى الحياة ــ ليخاطب نفس المتلقى ــ مشاهداً فى المسرح ، أو مستمعاً لرواة الملاحم ــ فيحدث فيها نوعاً من « التطهير Katharsis » الذى يزوّد النفس الإنسانية « بمصرف أمين للعواطف المقلقة التى تطردها بقوة » ، « فنترك ــ نحن المشاهدين ــ المسرح مزوّدين « بعقل هادىء ، وقد تصرّفت كل عواطفنا »[4] .

من ثمّ ، لا يكون الفنّ القائم على « المحاكاة » ــ كما ادعى أفلاطون بأسلوبه البليغ ــ « وضيعاً ينكح وضيعة فيولدها نسلاً وضيعاً . . » ، بل يكون ــ عند أرسطو ــ إبداعاً راقياً ، لا يمتع الإنسان بما يضيفه إلى معارفه وحسب ، ولا « بالرضى الفنىّ » الذى يشعر به أثناء التلقى وبعده وحسب أيضاً ، بل هو « يشفيه » كذلك بتخليصه من شوائب نفسه ، وما يساورها من المشاعر المقلقة الضارة .

والحقيقة أن التفات أرسطو إلى هذا « الرضى الفنىّ » وإلى هذا « التطهير » ليس وحده الذى يشى بعمق معرفته بكلّ من الأدب والفنّ من جهة ، والنفس الإنسانية من جهة أخرى ، والعلاقة القائمة بينهما أخذاً وعطاءً ؛ إذ نجد عنده ملاحظات يطول بنا الوقوف عندها ، فى حديثه ــ بخاصة ــ عن بناء شاعر المأساة لشخصية بطله ، بما يلائم فنّه من جهة ، وما يمنح جمهوره هذه الآثار الممتعة والمفيدة معاً ، من جهة أخرى .

(٣)

وحين انتقل ثقل النقد الأدبىّ إلى العالم العربىّ ــ الإسلامىّ ابتداءً من القرن الثامن الميلادىّ ، وجدناه أيضاً لا يخلو من ملاحظات صائبة وعميقة فى علاقة الأدب ــ والشعر بخاصة ــ بالنفس الإنسانية ، سواء فى ملاحظة إبداعه أو فى ملاحظة تلقيه .

ويمكن أن نشير هنا ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ إلى إفراد ابن سلّام الجمحىّ أصحابَ المراثى ــ كمتمم بن نويرة والخنساء وأعشى باهلة وغيرهم ــ بطبقة خاصة منفصلة عن طبقات الجاهليين العشر . وإذا كان ابن سلام لم يذكر سبباً لإفرادهم فى طبقة فإننا نستطيع أن نلمح رؤيته لهم على أنهم تميزوا بنفسيات خاصة أثارتها أحداث معينة فبرّزوا فى هذا الفنّ الشعرىّ ــ الرثاء ــ دون غيره . وكذلك كان إفراده شعراء القرى العربية ــ مكة والمدينة والطائف وغيرها ــ بطبقة خاصة على أساس نظنّ أنه نفسىّ ــ بيئىّ ، أو تفسيره لقلّة الشعر فى بعض القبائل والأماكن بقلة الحروب والنزاعات بينهم . يقول عن شعراء الطائف : « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يُغيرون ويُغار عليهم . والذى قلّلَ شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ، ولم يحاربوا »[5] .

كما يمكن أن نشير ــ أيضاً ــ إلى ملاحظات ابن قتيبة ــ فى مقدمة « الشعر والشعراء » ــ المتعلقة بدوافع البنية المتعدّدة الموضوعات للقصيدة العربية ، حين يقول :

وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار ؛ فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ؛ إذ كان نازلة العَمَد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ؛ لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ؛ فشكا شدّة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ؛ ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، . . . . ؛ فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ؛ فرحل فى شعره ، وشكا النَّصب والسَّهر ، وسُرى الليل وحرَّ الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حقّ الرجاء ، وزمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ؛ فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر فى قدره الجزيل[6] .

وما قد يعترض به عليه من أنه إنما يضع تفسيراً لقصيدة المديح التى كانت شائعة فى عصره ، لا ينفى أن حكمه ــ النفسىّ الاجتماعىّ ــ ينطبق أيضاً على عدد كبير من مطوّلات القصيدة العربية غير المعنيّة بالمدح .

ويمكن أن نشير كذلك إلى ما ذكره عن « الدوافع العامة » للشعر أو مثيراته ؛ كقوله :

— وللشعر دواعٍ تحثّ البطىء وتبعث المتكلِّف ؛ منها الطمع ، ومنها الشوقُ ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب .

— وقيل للحطيئة : أىّ الناس أشعر ؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حيّة ، فقال : هذا إذا طمع .

وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخُرَيْمىّ : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد ، يعنى كاتب البرامكة ، أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟ فقال : كنّا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد .

وهذه عندى قصة الكميت فى مدحه بنى أميّة وآل طالب ؛ فإنه كان يتشيّع وينحرف عن بنى أميّة بالرأى والهوى ؛ وشعره

في بني أمية أجود منه في الطالبيين ؛ ولا أرى علّة ذلك إلّا قوة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة .

وقيل لكثيّر : يا أبا صخر ، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال : أطوف في الرِّباع المخلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل عليّ أرصنه ، ويسرع إليّ أحسنه(٧) .

وهو يقف كذلك عند الأوقات ـ أو الحالات ـ التي يعسر فيها الشعر على الشاعر ، « ويستصحب فيها ريِّضه » ، دون أن يُعرف لذلك سبب « إلّا أن يكون من عارض يعترض الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ » . وعلى العكس ، فثمّة أوقات « يسرع فيها أتيّه ، ويسمح فيها أبيّه » : منها أول الليل ، ومنها صدر النهار ، ومنها الخلوة في الحبس والمسير(٨) .

كما يقف ابن قتيبة ـ في المقدمة نفسها ـ عند اختلاف طبائع الشعراء : فـ « منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء . ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل » ، ويضرب المثل بذي الرمة الذي كان « أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيباً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقُراد وحيّة ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع . وذاك أخّره عن الفحول »(٩) . . .

بل هو يلتفت إلى أن الشاعر قد يتملكه « طبعان » ، « أحدهما للشعر ، والآخر للحياة ! ويقف ـ هنا ـ عند كلٍّ من جرير والفرزدق ؛ إذ « كان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب . وكان جرير عفيفاً عِزْهاةً عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً . وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه مع عفّته إلى صلابة شعري ، وما أحوجني إلى رقّة شعره لما ترون »(١٠) .

هذه ، وغيرها كثير في كتب النقد والبلاغة العربية ، أمثلة على مثل هذه الملاحظات المرتبطة بالنفس الإنسانية ـ مبدعةً أو متلقيةً للإبداع . وقد نقول إنها ملاحظات جزئية لا تشكّل رؤية متكاملة ومحدّدة ؛ وهذا حقّ ، لكنها تظلّ نابعة من اهتمام بهذه « النفس الإنسانية » ـ للمبدع والمتلقي معاً ـ يستند إلى مقولة أساسية تقف وراء الأمر كله ، هي أن الأدب ـ شعره ونثره ـ ما هو إلا « نفْس ؛ تناجي نفساً » وتسعى ـ بكل ما يمتلك الفنان من أساليب فنية ـ إلى التأثير فيها .

وعلى أية حال فقد تراكمت هذه الملاحظات الجزئية ، واتسعت في النقد العربيّ القديم ، حتى وصلت إلى ذروة الوعي بها في العمل الرائد للشيخ عبد القاهر الجرجاني المتمثل في كتابيه : « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » . وقد أطال محمد خلف الله أحمد الوقفة عند الأول منها ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده(١١) ، على نحو يجعلنا في غير حاجة إلى إطالة الوقفة عنده ؛ فما أشرنا إليه عند بعض سابقيه ، وما درسه خلف الله عنده ، يكفينا لتأكيد القضية : قضية التفات النقد ، حتى في بواكيره الأولى ، الإغريقية والعربية ، إلى هذا الارتباط الوثيق بين الأدب والفنّ ، من جهة ، والنفس الإنسانية ، مبدعة ومتلقية ، من جهة أخرى .

ولن نضيف الكثير ، في الواقع ، إذا ما رحنا نستعرض ملاحظات مشابهة حملها النقد الأدبيّ في الغرب إلى أواخر القرن التاسع عشر ؛ فثمّة الكثير من الملاحظات و « النظرات » الصائبة والعميقة في مجال علاقة الأدب والفن بالنفس الإنسانية ، لكنها ظلّت « ملاحظات » و « نظرات » ، مبنية على « التأمل » و « الحدس » و « الفكر التجريديّ » المتفلسف الذي لا يضمّه بناء « علميّ » قائم على « معرفة تجريبية » تعطي لنفسها الحقّ في ادعاء معرفة النفس الإنسانية بعامة وتفسير سلوكها ، في الماضي والحاضر بل في المستقبل ، كما تكون قادرة على أن تلج هذا العالم الذي ظلّ مجهولاً داخل هذه النفس لآلاف السنين ؛ عالم الإبداع ، عند الفنانين والأدباء ، والتلقي عند الجمهور ، ومن ثمّ تكون قادرة ـ كذلك ـ على كشف مغاليق الأعمال الأدبية ، أو كثير منها ، التي ظلّت ، أو ظلت مناطق واسعة فيها ، مجهولة أو عصيّة على الفهم في ظلّ النظرة التأملية السابقة على العلم .

(٤)

ومع أن محاولات كثيرة قامت ـ قبل فرويد ـ للاقتراب من النفس الإنسانية ودراستها ، فإن المتعارف عليه أن المعرفة « العلمية » لهذه النفس جاءت مع محاولات فرويد وعبرها . فهو لم يعتمد اعتماداً أساسيًّا على المنهج التأمليّ الذاتيّ الذي ميّز المحاولات السابقة عليه ، بل قامت معرفته أساساً على « العيادة » وما يتمّ فيها من فحص سريريّ للحالات المرضيّة ، مع جمع أكبر قدر ممكن من أقوال المريض التي تحمل ذكرياته وانطباعاته عن حياته الماضية ، وبخاصة طفولته ، وعن سلوكه ، ومخاوفه ، و « أحلامه Dreams » و « كوابيسه » . . . إلخ . وبعد أن يتمّ تدوين هذا كله ، يحلّله ، ويسعى إلى تفسيره . وبجمع أكبر قدر ممكن من « الحالات » وتفسيرها ، وتصنيفها ، أمكن لفرويد أن يتقدم بـ « علمه » في النفس الإنسانية .

لقد كانت « اكتشافات » فرويد في النفس الإنسانية ومنهجه في دراستها فتحاً جديداً وباباً واسعاً دخلت منه ، ومازالت ، كثير من المحاولات الساعية إلى الكشف « العلميّ » عن هذه النفس ومكنوناتها وآليات حركتها في الواقع الفرديّ والاجتماعيّ ، في الداخل والخارج . حقًّا إن تلاميذه أنفسهم ، وفي حياته ، اختلفوا معه اختلافات كثيرة أو قليلة ، وإن علم النفس اليوم قد ابتعد كثيراً عما كان عليه عند فرويد ، وإن علم نفس فرويد يوشك أن تكون قيمته قيمة تاريخية ، لكن يظلّ له فضل الريادة في التحوّل « بعلم النفس » عن التأملات الفلسفية ـ التجريدية القديمة إلى المنهج العلميّ الحديث ، الذي كان اتباعه وراء كلّ التطوّرات التي شهدها هذا العلم .

وفيما يخصّ موضوعنا هنا ، فلابد من الإشارة إلى أن فرويد ـ الذى تميّز بثقافة موسوعيّة تسم مثقفى القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، وبمعرفة وثيقة بالآداب الأوربية ـ لم يقف جهده على دراسة النفس الإنسانية فى مجال واحد وحسب من مجالات نشاطها وحركاتها ، بل بحث عن تجليات هذا النشاط فى مجالاته المتعدّدة والمتنوعة ، ومنها مجال الأدب والفنّ . فقد كانت لفرويد محاولات فى دراسة بعض الأدباء والفنانين ، آذنت بمنهج جديد يقوم على هذه المعرفة الوثيقة بالنفس الإنسانية ومجاهلها التى حاول الكشف عنها وعن تحوّلاتها وحيلها . « فقد كان فرويد هو الذى استهلّ الطريقة الجديدة [النفسية] فى تحليل الفنّ (والأدب) فى رسالتيه عن ليوناردو دافنشى وهولدرلين . فكانتا مثالاً لتابعيه يقتدون به فى هذا المجال ، حتى صار لدينا الآن ما قد يصل إلى المئات من الكتب والمقالات التى تنتظم من « سانت بول » حتى « جيمس جويس » . . »[١٢] .

(٥)

ومع بدايات القرن العشرين كانت تجتاح الأدب العربىّ ـ بتأثير المرحلة الحضارية التى كانت تمرّ بها المنطقة[١٣] ـ موجة جديدة من الإبداع ، ورؤية جديدة للأدب ووظيفته ، تستند إلى كثير مما نادت به الحركة الرومانسية فى الغرب ، من التعبير عن الذات والصدق معها ، وتصوير اللحظات النفسية ، والمزاوجة بين عواطف الكاتب ومظاهر الطبيعة ، والنظر فى أمور الحياة والناس نظراً عصريًا يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجدانىّ الشخصى[١٤] . إنها موجة تقوم ـ فى كلمة ـ على محوريّة النفس / الذات فى العالم وفى الإبداع معاً ؛ ومن ثَمّ يكون مثلها الأعلى « الصدق » فى التعبير عن هذه الذات فى حالاتها المختلفة . فالشعر ـ عندهم ـ هو « ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكليات النفس وتفسيراً لها . . . فالشعر هو كليات العواطف والخيال والذوق السليم . . »[١٥] . بهذا قصروا شعرهم على التعبير «عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم فى نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عمّا كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لحوادث السياسة وأحداث المجتمع . . »[١٦] .

وإذ تخلق كلّ حركة أدبية ـ إبداعية حركةً مواكبة من النقد ، فقد بدأ شعراء هذا الاتجاه أنفسهم يخلقون هذه الحركة النقدية الموازية بأنفسهم ؛ فأخذ كلّ واحدٍ منهم يقدّم دواوين الآخرين ، أو يقدّمون دواوينهم بأنفسهم ، توضيحاً لمفاهيمهم الأدبية الجديدة ، وتأكيداً لها فى مواجهة المفاهيم التى كانت سائدة ومتعارفاً عليها بتأثير تيار الإحياء الذى كان يحتلّ الساحة حينئذ .

ومن وسط هذا التيار الجديد ، بل من قلبه ، خرج واحد من أكبر نقادنا الأدبيين وأبرزهم ، من جهة ، ومن أقدم من اصطنعوا المنهج النفسىّ فى درس الأدب ونقده ، من جهة أخرى ، هو عباس محمود العقاد .

(٦)

لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أن يلتزم العقاد المنهج النفسىّ فى نقد الأدب ، وهو الذى أكد منذ بواكير حياته الأدبية « الموقف الذاتى » فى الأدب ، والشعر بخاصة ، فى تقديمه لديوان المازنىّ الأوّل (عام ١٩٠٩) ، وهو الذى قال فى تقديمه لديوان عبد الرحمن شكرى الثانى « لآلىء الأفكار » (١٩١٣) : « . . . فالشاعر العبقرىّ معانيه بناته ؛ فهنّ من لحمه ودمه . وأمّا الشاعر المقلّد فمعانيه ربيباته ؛ فهنّ غريبات عنه وإن دعاهنّ باسمه . . . ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها ، وبثّ الحياة فى أجزاء النفس بأجمعها ، كشعر هذا الديوان »[١٧] . ثم هو الذى أرسى ـ مع صديقه المازنىّ ـ مفهوم « الصدق » فى النقد العربىّ الحديث ، إبان المعركة التى خاضاها أوائل العشرينيات مع رؤوس الاتجاه الإحيائىّ ، عبر كتابهما الشهير « الديوان فى الأدب والنقد » ، الذى قالا فى مقدمته :

وأقرب ما نميّز به مذهبنا أنه مذهب إنسانىّ مصرىّ عربىّ : إنسانىّ لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرىّ لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربىّ لأن لغته العربية . . »[١٨] .

ثم قالا فى نقد شوقى :

. . وليس همّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسُّهم وأطبعُهم فى نفس إخوانه زبدةَ ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فمازدتَ على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . . وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوّة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً . . »[١٩] .

كان من الطبيعىّ ـ إذن ـ أن يجد كلٌّ من العقاد والمازنىّ ضالتهما فى علم النفس يدرسان من خلاله الأدب والأدباء ـ أو قُلْ : الشعر والشعراء . وقد اختطا لنفسيهما ـ وبخاصة العقاد ـ خطًّا عرفا به ؛ يركز على شخصية الشاعر وصورتها فى شعره ، فى إطار ما أشرنا إليه من مفهومهما عن « الصدق » الذاتى للشاعر ، من جهة ، وفى ضوء إنجازات علم النفس التحليلىّ ، من جهة أخرى .

(٧)

كانت دراسة العقّاد عن « ابن الرومي : حياته من شعره » (١٩٣٨) باكورة إنتاجه على هذا الطريق(٢٠) . وفضلاً عمّا يلفت إليه العنوان ، يقرّر العقّاد في تمهيده : « . . أن الطبيعة الفنيّة هي تلك الطبيعة التي تجعل فنّ الشاعر جزءاً من حياته أيًا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشّاعر وفنّه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحيّ عن الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يَخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يَخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنّه أو يقلّ . . »(٢١) .

وحين يطبّق العقّاد هذا المقياس ــ وهو نفسه مقياس « الصدق » الذي أشرنا إليه ــ على ابن الرومي وشعره يجده : « واحداً من أولئك الشعراء القليلين الذين ظفروا من الطبيعة الفنيّة بأوفى نصيب . فمن عرف ابن الرومي الشاعر فقد عرف ابن الرومي الإنسان حقّ عرفانه ، ولم ينقص منه إلّا الفضول . . » (ص ٩) .

فالطبيعة الفنية ــ هنا ــ تحتلّ ــ كما أشرنا حالاً ــ مكان « الصدق » ، ولكنها لا تختلف عنه ؛ فهي التي تجعل « حياة الشاعر وفنّه شيئاً واحداً » ، وهي التي « تجعل الفنّ جزءاً لا ينفصل من الحياة » (ص ١١) .

والحياة ــ عند العقّاد ــ لا تعني إلّا « الحياة الباطنية » للشاعر . وما على الشاعر الحقّ إلّا أن يحتشد ــ بأدواته الفنية جميعاً ــ ليعبّر عنها .

من ثمّ يكون كلّ ما ذكره القدماء من ميزات ابن الرومي الفنيّة ــ « من النظم العجيب والتوليد الغريب واستغراق المعنى حتى يُستوفى إلى آخره ولا تبقى فيه بقيّة » ــ لا يعدو أن يكون « أدوات للتعبير ، وليس هو التعبير المطلوب في لبابه » . فالتعبير المطلوب ــ عنده ــ هو غوص الشاعر في « سريرة نفسه » لاستخراج مكامنها . وهذا ما كان يفعله ابن الرومي ؛ فالشعر ــ عنده ــ لم يكن إلّا « إهابه الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه » (ص ١٢) .

والعقّاد لا تقلقه النتيجة التي لابدّ أن يصل إليها قارئه عبر هذه المقدمات ، بل يصرّح بها هو نفسه قبل أن يلغط بها الآخرون ، إذ يستوى عنده من الشعراء « من أدّى سريرة نفسه بتوليد وإغراب ، ومن أدّاها بكلام لا إغراب فيه ولا توليد » (ص ١٢) . المهم ــ إذن ــ هو « ما يعبّر عنه الشاعر » لا كيفية التعبير : « فإذا لم يكن عند الشاعر ما يعبّر عنه فكلّ معانيه وتوليداته ونوادره لغو لا حاجة بنا إليه ؛ وإذا كان عنده ما يعبّر عنه واستطاع التعبير بغير توليد ولا إغراب ولا استغراق فقد أدى رسالته وأبلغ في أدائها أكمل بلاغ . وهذه هي الرسالة المقصودة ، وهذا هو الشّعر الجيد ، وهذه هي الطبيعة الفنية ؛ أمّا المعاني والتوليدات فهي وسائل إلى غاية لا قيمة لها إلّا فيما تؤديه وتنتهي إليه » . (ص ١١ ــ ١٢) .

ولابدّ أن يصل الشوط إلى منتهاه بعد هذا كله ؛ إذ يستوي في منظور الناقد ــ بناء على هذه المقدمات كلها ــ جيّد الشعر ورديئه ؛ « فللرديء منه مثل ما للجيّد من الدلالة على نفسه والإبانة عن صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديئه أدلّ عليه من بعض جيّده وأدنى إلى التّعريف به والنّفاذ إليه ، لأن موضوع فنّه هو موضوع حياته ؛ والمرء يحيا في أحسن أوقاته ، ويحيا في أسوأ أوقاته ؛ ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات » (ص ١٢) .

وحين يقف العقّاد عند شاعرية ابن الرومي فإنه يربطها بعنصريها : العصر والموهبة الفرديّة ؛ « فلا العصر هو كلّ شيء ، ولا الموهبة الفرديّة هي كلّ شيء . . » ؛ وإذا كان « العصر لا يخلق الموهبة خلقاً ، فهو بلا ريب يوجهها ويهيء لها أسباب تمامها واستوائها ، بحيث يسهل علينا أن نفهم كيف أن عبقرية من العبقريات تهتدي على وجهتها في زمن ولا تهتدي إليها في زمن آخر . . » (ص ٥٣) . والقرن الثالث الهجريّ « كان صالحاً لظهور ابن الرومي أيّما صلاح : كان صالحاً لظهور ابن الرومي ــ الشاعر ــ لأنه كان عصراً حيًّا ، حافلاً بأسباب الحياة وألوان الإحساس ، مشغولاً بالشعر والعلم وكلّ ما تشتغل به قريحة أو سليقة . وكان ــ فيما عدا ذلك ــ عصر الموالي ، أو عصراً للموالي فيه نصيبٌ وافر من التعلّم والتأدّب والتربية التي تُعِدّ صاحبها للسبق في كلّ مضمار . . » (ص ٥٤) .

غير أن هذا العصر نفسه لم يكن صالحاً لابن الرومي الإنسان ؛ أمّا « ابن الرومي الشاعر في عصر الحياة والإحساس والدراسة والموالي فهو بخير . . [وأمّا] ابن الرومي الرجل في عصر الدهاء والخبث والصراع الجهنميّ فهو بشرّ ما يكون عليه مثله . . . ولا سبيل إلى الافتراق بين الشخصين [الرجل والشاعر في شخصية ابن الرومي] ، ولا سبيل كذلك إلى التوفيق بينهما على أيّ حال ! » (ص ٥٤ ــ ٥٥) .

هذا التمييز بين « شخصين » في « شخصية » ابن الرومي ، على الرغم من اتحادهما في شعره ، قرين التمييز بين « روحين » في عصره : روح الحياة والإحساس والدراسة ، وروح الدهاء والخبث والصراع الجهنمي ؛ وهما معاً يفسّران عظمة شاعرية ابن الرومي ، وخمول ذكره ــ في الوقت نفسه ــ في عصره ، وأن الناس لم تزدد به معرفة إلّا بعد موته .

أمّا أخبار ابن الرومي في كتب الأدب والتاريخ فإنها لا تقوم ــ عند العقّاد ــ بترجمة وافية أو بما يقرب من الترجمة الوافية ؛ إلّا أن ابن الرومي يعوضنا بعض العوض من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء : هي مراقبته لنفسه ،

وتسجيله وقائع حياته في شعره ــ فما من أحد له شأن في حياته إلا وجدت اسمه في ديوانه ممدوحاً أو مهجوًا أو موصوفاً أو مردوداً عليه . . » ، بل يذكر في شعره الطعام الذي أحبَّ ، والخلق الذي تخلق به ، محموداً كان أو مذموماً ، حتى كأنه يتحرّج من كتمانه ؛ فيذكر عن نفسه الكذب ، والجبن ، والحرص ، والمجون (ص ٧٣ ــ ٧٤) . ويظل العقاد يطارد ملامح ابن الرومي الجسدية في شعره (ص ٩٦ وما بعدها) ، ومخاوفه وهواجسه وأوهامه وسخريته من نفسه ومن غيره ، وحقده وحسده وهجاءه وتطيّره . . ؛ فابن الرومي « لا يحوجك إلى التعرف والاستطلاع ؛ لأنه يغنيك عن الملاحظة بما يقوم به هو من ملاحظة نفسه ، وتقييد شوارد فكره وهمسات فؤاده وسبحات أحلامه . فكأنما هو رقيب على بواطنه وظواهره ؛ وكأنما أُعطي نفسه ليجرّبها ويقيّد تجاربه فيها ! . . » (ص ٧٥) .

والعقّاد لا يهمل ــ بطبيعة اهتمامه ــ السعي للوقوف على العلّة النفسيّة ــ وراء هذا كله ــ من حياة ابن الرومي وشخصيته ، فيجدها في طبيعته التي تتميّز في كلّ شيء بالاستقصاء والإسراف ، « لا يمسكها ضابط ولا تعقدهما عزيمة » (ص ١١١) ، وهو ما يرجع بدوره إلى « توفّز الحسّ ، ومصارعة الرغبة الحاضرة ، الاندفاع معها ، وقلّة الصبر عنها » ، مع الافتقار إلى عزم وإرادة تدفع هذه النزعات إلى الاعتدال : « ولكن أنى له العزيمة وهو أسير إحساس اللحظة التي هو فيها ، لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى التفكير في قابل أو غابر ، ولا يعدل بما يزيّنه الحسّ والخيال حظًّا تزيّنه له الحكمة والحصافة » (نفسه) .

وطبيعيّ ــ كذلك ــ أن ينتهي صاحب هذا الطبع المسرف والمزاج غير المعتدل إلى نوبات من الانقباض والوجوم « اتقاءً للألم ، أو شعوراً بالوحشة التي تنتابه حين يرى التفاوت بين شعوره وبلادة من حوله ، أو مضياً مع عادة التفكير والخلو بالنفس ، التي ينميها التفات الإنسان إلى موارد الإحساسات المتوالية على وجدانه وحسّه . . . فالسكون أدلّ على الحسّ المتوفر في بعض الأحيان من الحركة والاضطراب . . » (ص ١١٢) .

لقد وقع ابن الرومي في حلقة جهنمية من مزاجه المسرف وجسده المعتلّ : « فمزاجه أغراه بالإسراف ، والإسراف جنى على مزاجه ؛ فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء في كلّ مطلب ورغبة خليق ، ولا غرو ، أن يسقم جسمه وينهك أعصابه ويتحيّف صوابه ؛ بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلّا وفي جسمه سقم ، وفي أعصابه خلل ، وفي صوابه شطط ، لا يكبح جماحه ؛ فالعلّة هي سبب الإسراف ، والإسراف هو سبب العلّة ! » (ص ١١٢) .

هل هذا كله دخل في تشكيل « عبقرية ابن الرومي » ، وهي « زبدة حياته ، والغرض الذي من أجله عاش ، ومن أجله يكتب الكاتبون عنه ؟ نعم ، مع عوامل الوراثة عن أصله الروميّ ؛ فقد كان « لا يتحرّك ولا يتنفس ولا يطعم ولا يشعر إلّا ليتخذ من ذلك كله مادة حياة ، ويترجم ما عمل وما علم في قالب الفنّ ترجمة الرّ

الأمين . وصفوة القول في هذه العبقرية أنها كانت عبقرية يونانية لولا الإفراط والانهماك ، أو أنها كانت عبقرية يونانيّة مكبّرة الجوانب بعض التكبير » (ص ٢٣١) . ولا عليك أن العقّاد نفسه يتساءل ــ وكأنه يخاطب نفسه ــ « . . من هم آباؤه اليونان ؟ لا ندري أهم من إغريق الجزر ، أم من إغريق البلاد المعروفة باسم اليونان ، أم من إغريق آسيا الصغرى . . . . ومن الصعب الذي يحتاج إلى تفسير أن نقول إن هؤلاء الإغريق جميعاً سليقة واحدة ، وأمة واحدة ، وعنصر واحد ، ينحدر منه الرجل ، وينتقل إلى بيئة أخرى ، وينجب الأبناء في بيئته الجديدة ، فيجتمع فيهم كلّ ما تفرّق من خصائص العبقرية الفنية التي تسمى الآن بالعبقرية اليونانية » (ص ٢٣٢) ــ لا عليك من هذا كلّه ، ومن أن أمه فارسية ، ومن أنه عربيّ الثقافة والحياة ؛ لأن العقاد اقتنع بأن ابن الرومي اجتمع له ــ في شعره ــ من الصفات أو التجلّيات لعبقريته ما لا يمكن تفسيره إلّا باليونانية ــ الإغريقية المختلطة بذاتيته الميّالة إلى الإسراف والغلو ، كما رأينا .

أما هذه العبقرية ــ التي أعادها العقاد إلى أصولها ــ فهي عبقرية « تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخّص المعاني ، وتقدّم الجمال على الخير ، أولا تحبّ الخير إلّا لانه لون من ألوان الجمال ، ثم هي تنظر إلى الدنيا نظرتها إلى المعرض المنصوب للتملّي والمتعة ، لا نظرتها إلى الحصن المغلق أو الصومعة الموحشة ، أو غير ذلك من نظرات الأجيال والأديان . . . لولا أن الإغريق كانوا يصيبون من كلّ متعة بمقدار ، وابن الروميّ كان لا يعرف في أمر من الأمور مقداراً أقلّ من الإفراط والانهماك » (ص ٢٣٣) . والعقاد يسعى إلى أن يجد هذا كله في شعر ابن الرومي .

وأمّا « فلسفة » ابن الروميّ فتتشخص في عالمه : عالم الطفولة الخالدة ، « الذي يطالع صاحبه أبداً ببهجة جديدة أو خوف جديد : طفولة خالدة ولكنها مروّعة ، لفرط ما ألحّ عليها السقم والألم ؛ فهي في هذه المأدبة الإلهية التي تسمى بالدنيا فاغرة الحسّ أبداً لكلّ طارىء جديد من طوارىء الإغراء والترويع ؛ طفولة لم تزدها السنون إلّا إمعاناً في الطفولة ، وإغراقاً في اللعب ، وشوقاً إلى الحلوى ، ورهبة من العصا ، واحتيالاً على هذه الرهبة ؛ فلن ترى في شعره كلّه قولة واحدة إلّا هي قولة الطفل الكبير الذي يفهم أضعاف ما يفهم الكبار ، ولكنه لا يحسّ إلّا كما يحس الصغار » . (ص ٢٦٦) .

وأمّا « صناعته » ــ يعني سماته الفنية في شعره ــ فتحتل الفصل الأخير ــ السادس ــ الذي لا يشغل إلّا تسع عشرة صفحة من هذا الكتاب الكبير ؛ لأن بعض هذه السمات « نفسيّ لا نعود إليه في هذا الفصل لأنه سبق في مواضع من الفصول المتقدّمة ، وبعضه لفظيّ يرجع إلى الصياغة وأسلوب التعبير والنزعة الفنية التي ينفرد بها الشاعر بين الشعراء ، وإن تساووا في الإجادة . . » (ص ٢٦٨ ــ ٢٦٩) .

ولعلّ أوّل تجليّات هذه الصناعة «طول نَفَسه وشدّة استقصائه المعنى واسترساله فيه»، حتى خرج على ما هو متعارف عليه فى الشعر العربى من وحدة البيت إلى «جعل القصيدة «كُلاً» واحداً لا يتمّ إلّا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه؛ فقصائده «موضوعات» كاملة، تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة» (ص ٢٦٩).

ثم إن إطالته ليست «حفاوة» بالممدوحين وإكباراً لشأنهم وإظهاراً لعنايته بإرضائهم» وحسب، بل لأنه هو نفسه - أيضاً - كان «يستريح إلى الإطالة كما يستريح «الجواد الكريم» إلى سعة المضمار؛ لأنها تشبع لذة القدرة على النظم والتمكّن من اللغة، وتنفى ظنّة العجمة التى كانوا يعيّرونه بها، ويتهمونه فى شعره من أجلها» (ص ٢٧٠). ولهذا - أيضاً - كان يركب القوافى الصعبة، ويتعمّد رياضة الحروف العصيّة، وكان كثير المعارضات؛ «فإذا سمع الكلام الجيّد لم يبرح أن يعارضه بكلام من بحره وقافيته ومعناه، ولم ينس أن يجرّب قوّته إلى جانب كلّ قوّة، ويحرّك شاعريته إلى جانب كلّ شاعرية» (نفسه). «وحبّه هذا للمعارضة وتجربة القدرة هو الذى كان يدعوه إلى النظم فى هذا المعنى أو ذاك من المعانى الطريفة التى كانت تروقه فى شعر بعض الشعراء»، لا سارقاً أو غاصباً، بل كاسياً للمعنى ثوباً يروق فى عين الناظر إليه!

ومن لوازم ابن الرومى فى صناعته لازمة الأفعال المزيدة والمشتقات التى «تكثر فى شعره كثرة لم نلاحظها فى شعر غيره. ونحسب أن الإفراط فى استخدام المشتقات والأفعال المزيدة هو الوسيلة التى لابدّ منها للشاعر العربىّ الذى يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرّج به فى مختلف درجاته» (ص ٢٧٤)؛ «إلّا أنه كان يسرف فى جمعها حتى تنبو بها الأذن فى بعض الأبيات» (ص ٢٧٥). كذلك كان الاستطراد أو الاستغراق فى المعنى يوقعه «تارة فى إهمال اللفظ وتارة أخرى فى الأساليب النثرية» (ص ٢٧٦). وربما كان هذا لأنه لم يُشغل باللفظ فى صناعته، ولم يحفل به إلّا لأداء المعنى؛ «وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظىّ والمحسنات المموّهة، مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات..» (نفسه).

وابن الرومى كان شاعراً ناقداً «له مذهب فى البلاغة ورأى فى المعانى وحجة فى الاختيار»؛ «فكان كثير الرجعة إلى شعره تهذيباً وتنقيحاً. لكنه - أيضاً - «أسلمت له طريقة فى النظم يقسر بها المعنى على الظهور ولو اضطر إلى الحشو واللف والاعتراض، فلا تشعر إلّا وقد استدار له البيت على أحسن تركيب، وأصبح الحشو فى يديه حسناً، يزيد المعنى ولا يعيبه» (ص ٢٧٩).

وكان ابن الرومىّ يقدّم الهجاء بالغزل، فى حين كان الشعراء يقدّمون بالغزل المدح والوصف. وكان كذلك يصعّب اللفظ ويتعمد الغريب، وبخاصة فى الطرد ووصف الأسد وما إليه؛ «لأن الشعراء العباسيين جعلوا الطرد خاصة معرضاً للبداوة الشعرية والفحولة العربية» (ص ٢٨١). ولم يكن ابن الرومى ممن يسهل وقوعهم فى الخطأ النحوىّ، وكان أقلّ الشعراء تجوّزاً فى «عروضه»، وأكثرهم حرصاً على أوزانه.

وابن الرومىّ أجاد فى أبواب الشعر كلها على حدّ سواء، وشعره كلّه - فى استوائه على طبقة واحدة من الروح والنسج - كأنه كُتب فى سنّ واحدة، وما ذلك إلّا لأنه صدر عن شعور واحد هو هذا «الشعور الجديد [ربما يعنى المتجدِّد] أو شعور الطفولة الفنية التى لازمته فى حياته من المبدأ إلى النهاية» (ص ٢٨٦).

(٨)

هذه هى دراسة العقاد عن «ابن الرومى، حياته من شعره»؛ وهى - كما هو واضح - دراسة فى شخصية ابن الرومىّ الإنسان كما يتجلّى فى الشعر، الذى يصبح - فى هذه الدراسة وأمثالها[٢٢] - مجرّد «وثيقة» تعين الناقد - فيما يتصوّر - على رسم معالم شخصية نظنّ أن الكثير من معالمها «مُتصوَّر» - إن لم يكن متوهَّماً!

والنزول بالشعر إلى مستوى «الوثيقة» النفسيّة يضيع الكثير من معالمه «الفنيّة» التى نظنّ أن الناقد الأدبىّ يجعلها همّه الأوّل، بل شغله الشاغل. إن المجال الأساسى لعمل الناقد هو النصّ الأدبىّ نفسه، بوصفه نصًّا أدبيًّا، وإذا ما احتاج إلى دراسة شخصية الأديب أو جانب منها فلكى يلقى من خلالها ضوءاً على هذا النصّ أو ذاك من أدبه؛ أى أن اهتمام الناقد بالأديب وشخصيته هو اهتمام جانبىّ، أو موظّف لخدمة غرضه الأساسىّ، وهو إضاءة النصّ الأدبىّ من جوانبه جميعاً. أمّا الاهتمام بـ «الشخصية» فليس هو - بالقطع - مجال عمل الناقد الأدبىّ، بل هو مجال علماء النفس وحدهم.

وليس من همّنا هنا أن نناقش النتائج التى وصل إليها العقّاد فى دراسته تفصيلاً، ولا أن نقارنها بالنتائج الأخرى التى وصل إليها نقّاد آخرون من أبناء الاتجاه نفسه، لأن مجال اهتمامنا هو «المنهج» و «الرؤية» التى تقوم عليه. والمنهج يبدأ بالإنسان - الذى «يتصادف» أن يكون شاعراً! - وينتهى إليه مثيراً من القضايا - كأثر البيئة والثقافة والوراثة والتربية المنزلية.. إلخ - ما هو أدخل فى اهتمام علم النفس منه فى الأدب، حتى إذا وصل إلى المجال الحقيقىّ لعبقرية العبقرىّ - بتعبيرهم - وهو إبداعه - المجال الحقيقى لاهتمام النقد والدراسة الأدبية - كانت الذخيرة قد نفدت والنَّفَس قد انقطع؛ فلا نجد فى دراسة العقاد الطويلة (مئتان وتسعون صفحة) إلّا هذه التسع عشرة صفحة التى تشكّل الفصل السادس والأخير من الدراسة، وإذا هى مجموعة من الملاحظات السريعة جداً عن بعض الظواهر الأسلوبية والبنائية، وبعض «غشات نحوية فى شعر ابن الرومى، لو بدأ بها العقاد وركّز عليها لكان للدراسة شأن آخر؛ ولكنّا قد عرفنا ابن الرومى «الشاعر» وشعره - وهما مطلبنا الحقيقى![٢٣].

(٩)

على أية حال فليست دراسة « الشخصية / الأديب » عبر أدبه هي نقطة الالتقاء الوحيدة بين علم النفس و « النقد الأدبي » ؛ فقد التقيا أيضاً على أرض « النظرية الأدبيّة » . وفي هذا المجال كان لكلٍ من النقاد الأدبيين رؤيتهم ، التي هي أقرب ، بطبيعتها ، إلى الأدب نفسه ، كما كان لعلماء النفس رؤيتهم ، التي كانت ــ بطبيعتها أيضاً ــ أقرب إلى علم النفس .

وكان محمد خلف الله أحمد قد تخرج من « دار العلوم » ثم درس علم النفس والفلسفة في جامعة لندن ؛ فلما عاد من بعثته أُسند إليه ــ مع أحمد أمين ــ ميدان جديد في الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، هو تدريس « صلة علم النفس بالأدب » ، الذي واصله خلف الله ــ بعد هذا ــ في جامعة الإسكندرية ، حتى استوت له مادة كتابه الرائد « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده »[٢٤] .

والكتاب يبدأ بفصل عن « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده » ، يستهلّه بالإشارة إلى أن مصر ــ حين بدأت نهضتها الحديثة ــ كانت في حاجة إلى الروح العلميّ وتطبيقه في مختلف مناحي الحياة ؛ وهو اتجاه لم تكن مصر فيه وحدها ، بل كان الشرق كلّه ــ ومايزال ــ يقاسمها إياه ، وكان الغرب قد سبق الجميع ــ في العصر الحديث ــ إلى هذا الميدان .

وكان العلم في أوربا قد بدأ ــ في القرنين السادس عشر والسابع عشر ــ بالاتجاه إلى المادة لدراستها ومحاولة السيطرة على الطبيعة وإخضاعها للبحث والتحليل ، حتى جاء القرن التاسع عشر ، الذي صبغ العصر كلّه بصبغة العلم ، وقد تهيأ لدراسة الحياة دراسة علمية منظمة ، فظهرت نظريّات التطور . وما إن انتصف القرن ــ التاسع عشر ــ حتى خطا البحث خطوته الكبرى نحو دراسات النفس الإنسانية في مظاهر تفكرها وإحساسها ، وذوقها واجتماعها ، دراسة شاملة دقيقة ، لوّنت بلونها العصر الذي نعيش فيه الآن ؛ « وهكذا كانت العصور الأولى من العلم الأوربيّ عصور المادة أو العلم الطبيعيّ ، وكان القرن التاسع عشر عصر الحياة أو العلم البيولوجي ، وقرننا الحاضر عصر النفس ــ أو السيكولوجي » (ص ١١) .

وقد تأثر الأدب بهذه الحركة العلمية الشاملة : في مناهج دراسته والتأريخ له ، كما تأثر ــ كما فعل منذ الإغريق القدماء ــ بالفلسفة ، ثم تأثر ــ أيضاً ــ بدراسة النفس الإنسانية ــ أو السيكولوجيا ــ التي جعلت الجمع بين الذوق والمعرفة في النقد الأدبي ضرورة ، كما جعلت إقامة الدراسات الأدبية على أساس منهج واضح ، يجمع بين ذاتية الأدب وموضوعية الفكر العلميّ ، ضرورة كذلك .

من هنا رأينا علماء النفس ــ ابتداء من فرويد ــ يدرسون « الإبداع الفنيّ » و « سيكولوجيته » ، أو يدرسون النتاج الفنيّ وصلاته بالنواحي العميقة الخفية في نفوس منتجيه ، أو يدرسون تجربة المتلقي ــ السامع أو القارىء أو المتفرج ــ مع العمل الأدبيّ أو الفنيّ . وكان هذا كلّه دافعاً لرجال الأدب للاقتراب من علم النفس في دراساتهم ، على نحو ما يتمثل في محاضرة ت.س. إليوت عن « التجربة في النقد » (١٩٢٩) ، وفي كتاب هربرت ريد « مقالات في النقد الأدبيّ » (١٩٣٨) ، وفي كتابي ريتشاردز « النقد العمليّ » (١٩٢٩) و « مبادىء النقد الأدبيّ » (١٩٣٤) .

على أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا هي مقصورة على دراسات الغرب ؛ فهناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة ، والمعاصرة . ويشير خلف الله إلى جوانب من هذه الوجهة في كتابات ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، والقاضي الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) ، ثم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، في الكتابات القديمة ، وإلى كتابات طه حسين وأحمد أمين في الدراسات الحديثة .

إن روح العصر الحديث في نقد الأدب ــ في منظور خلف الله ــ تقوم على : فهم للعمل الفنيّ ، وتأثر به ، ثم عرض وتحليل لجوانبه ، يقومان على أساس نظرية واضحة في الأدب ، من طول الممارسة لنصوصه وروائع آثاره ، تحيط بها وتوجهها ثقافة شاملة مستمدّة من تجارب الحياة ، ومن مختلف الدراسات المتصلة بالأدب اتصالاً وثيقاً (ص ٤٢ ــ ٤٣) .

وفي الفصل الثاني ــ « طبيعة الأدب من الوجهة النفسيّة » ــ يتساءل خلف الله : هل هناك معين فطريّ خاص تنبثق منه الفيوض الأدبية ؟ وهل يتطلب إنشاء الأدب ونقده موهبة أو مواهب أخرى وراء قدر صالح من الذكاء العام ، تتطلبه عملية الخلق والابتكار والموازنة ، التي تقوم على إدراك العلاقات ؟

وتبدأ الإجابة من الإشارة إلى ما قاله أرسطو من أن الشعر ينطلق ــ عند الإنسان ــ من غريزتين ، هما غريزة المحاكاة أو التقليد ، وغريزة الموسيقى أو حبّ النغم . وإلى ما قاله القاضي الجرجاني من « أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدُربة مادة له . . . » .

أمّا علم النفس فقد طرق الموضوع من زاوية دراسة « العبقرية » في مظاهرها المختلفة . ومن أهم هذه المظاهر الإبداع الأدبي . ويشير إلى دراسة ترمان Terman عن « الخصائص العقلية الباكرة لثلاثمائة عبقريّ Genetic Study & Genius » ، التي انتهت إلى أن النبوغ قد يتوقف على عامل الحَسَب والبيئة المواتية للتربية في عهد الطفولة ، لكنه ليس أثراً مباشراً لهما أو لواحد منهما ، وليس من الضروريّ أن يرتبط بهما وجوداً أو عدماً . والذي لا شكّ فيه هو أن هؤلاء المشهورين في كبرهم يمتازون في صغرهم بسلوك يدل على نسبة ذكاء عالية جداً . كما يشير إلى دراسات « بيرت » لطرائق سلوك العقل في الفنّ ، واختبارات التذوق الأدبي ، التي تنتهي إلى تأكيد الهبات الفطرية النادرة في الفنان ، وإن كانت فروقاً في الدرجة لا في النوع ، وأن هناك مقدرة Capacity للتذوق الأدبيّ توجد مع

الطفل في شكل فطريّ وتنمو باطراد مع نموّ سنّه ؛ وبين هذه المقدرة والذكاء العام تلازماً عالياً High Correlation ، كما أن هناك تلازماً — ولكن بدرجة أقل — بين هذه المقدرة وتذوق الصور والموسيقى .

وأخيراً يثير خلف الله قضية « الذاتي Subjective » و « الموضوعي Objective » في تذوّق الفنّ والأدب ، معتمداً على دراسة سبيرمان في كتابه « العقل الخالق Creative Mind » ، التي تنتهي إلى أن موقفنا العقليّ نحو الشيء الذي نعده جميلاً موقف في نهاية التعقيد ، وأن الناس ينقسمون فيه طوائف أربعاً على الأقل ؛ فقوم يحبّون — أو يكرهون — عملاً فنيًّا لما يثيره في عقولهم — من طريق تداعي المعاني — من ذكريات أو أطراب وشجون غامضة ؛ وهؤلاء هم النوع الرّبطيّ Associative type ؛ وثمة من يبنون تفضيلهم للأشياء على أساس تأثير فسيولوجيّ ونفسانيّ خاص تحدثه فيهم ؛ ثم هناك من يتكلمون عن الفن كأنما ينسبون إليه — كما ينسبون إلى كل ما يرون — شخصية ؛ فالإبريق « سمين مرح » ، والبحر « غضبان هائج » ، واللون الأرجوانيّ « صاحب لعوب » ، والأحمر الخفيف « حلورقيق » . . إلخ . أمّا الفريق الأخير — وهو الأندر — فهو يتخذ من الأعمال الفنية موقفاً ذهنيًّا نقديًّا ، أكثر منه نفسيًّا انفعاليًّا .

ومع هذا فهو ينتهي — استناداً إلى بيرت — إلى أنّ هناك إحساساً عاماً بالجمال ، وأن هذا الإحساس — على الرغم من العوامل الأخرى — يُحدث فينا جميعاً أثراً متشابهاً ، وأن الجمال موضوعي ، أو أن أحكامه — على الأقل — يمكن أن تكون عامة الصدق ، وأن عالم النفس لابد صائر إلى هذا الرأى ؛ فنحن نرى الجمال لأنه هناك ليُرى ، وليس الجمال شيئاً نخترعه أو نتصوّره بأنفسنا ؛ إنه يقيم في الموضوع الجميل .

ويعرض خلف الله — في الفصل الثالث « النواحي النفسيّة والذوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد » — للخصومة النقدية التي قامت بين الشاعرين — رائدي الحركة الرومانسية الإنجليزية — وردزورث وكولردج . فقد عنّت لهما فكرة أن ينظما سلسلة من القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة (على الأقل في بعض نواحيه) ، على أن يكون الهدف هو إثارة عناية القارىء من طريق التنبيه التخييل والتمثيل للأحاسيس والانفعالات التي تصاحب تلك الأحداث لو أنها كانت واقعية . والنوع الثاني يقوم على موضوعات منتزعة من الحياة العادية ، حيث الأحداث والأشخاص مما يجده العقل الباحث في كلّ قرية ومحلّة ، شريطة أن يكون عقلاً ذا دراية وحسّ مرهف ، أو على الأقلّ ذا ملاحظة لا تفلت منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها .

بهذا نشأت فكرة ديوان « قصائد غنائية Lyrical Ballads » الذى صدر لوردزورث وحده . وقد صدّره الشاعر بمقدمة أثار فيها عدداً من القضايا ، كان أهمها إيثاره للشعر الذى يتناول الحياة العادية — حتى في جانبها الخشن — في لغتها المألوفة ، وما تثيره هذه الحياة واللغة من انفعال وجدان يوحي بالتعبير إيحاء طبيعيا . ويصف وردزورث تجربته في نظمه في مقدمة الديوان (ص ١٧ — ١٨) ، فيقول :

كانت خطتي أن أنظر طويلاً إلى الشيء أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هزّة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير العميق فيما علق بنفسي منه ، حتى أستعيد الذكريات التي كانت لي معه ، ثم أدع الفرصة بعد ذلك لمشاعرى تنساب فيضاً اختياريًّا . ولذلك لن يجد القارىء في قصائدى كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التي أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها . ولعل من بعض مزايا هذه الخطة أنها صديقة للخاصة التي لابد من تحققها في الشعر وهي « حسن الأداء » ، ولكنها بالضرورة باعدت بيني وبين جزء كبير من صور الكلام وتعابيره مما يُحسب ميراثاً مشتركاً بين الشعراء (ص ٨١) .

فالشاعر ليس مطلوباً منه إلا اختيار اللغة المناسبة — من لغة الناس نفسها — اختياراً يقوم على الذوق والإحساس ، وأن يضاف إليها طرافة الوزن وطلاوته . من ثم فالكلام — عنده — لا ينقسم إلى شعر ونثر ، بل ينبغي أن ينقسم إلى شعر وعلم ؛ ومن الشعر ما هو منظوم وما هو منثور . وللوزن في النظم لذة طبيعية لا يجحدها إلاّ مكابر ؛ ولو وُصفت العواطف والعادات والصفات وصفاً جيّداً ، مرّة في النثر ومرّة في الشعر ، لقُرىء النظم مئة مرة ، حيث لا يُقرأ النثر إلاّ مرة واحدة .

فالشاعر — عند وردزورث — إنما يتميّز بامتلاكه مقداراً أوفر من الحسّ والحماسة والحنان والمعرفة بالطبيعة الإنسانية . وما موضوع الشعر إلاّ الحقيقة : الحقيقة العامة العاملة . وشعور الشاعر ينشأ من اللذة ؛ فهدفه هو عرض الحقيقة عرضاً يورث اللذة .

أمّا كولردج فيؤكّد — كذلك أن القصيدة تحتوي العناصر نفسها التي يحتويها التأليف النثريّ ؛ فالفرق بينهما ليس إلاّ في كيفية جمع هذه العناصر معاً تبعاً لهدف معيّن ؛ وعلى حسب الفرق في الهدف يكون الفرق في التأليف . فـ « القصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذى يخالف الأعمال العلمية في أنه يتخذ من إيصال اللذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذى يتميّز من بقية أنواع الكتابة التي تشترك معه في هذا الهدف بأنه يرمي إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، وتتمشى مع نشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائه » (ص ٨٩) . والشاعر — في صورته المثالية — يثير النشاط في النفس الإنسانية كافة ، ويخضع ملكاتها بعضها للبعض الآخر حسب أهميتها وشرفها ؛ وهو ينفث روحاً من الوحدة تؤلّف كلاّ إلى كلّ وتجمعه ، وعدّته في ذلك تلك القوة التركيبيّة السحريّة التي نطلق عليها اسم الخاطر أو الخيال . هذه القوة — التي يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، ويتولياها بالتوجيه الحازم المستمر الرفيق — تكشف عن نفسها في حفظ التوازن ، وفي التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ، فتجمع المتشابه إلى المختلف ، والمعنويّ إلى الذاتيّ ، والفكرة إلى الصورة ،

والفرديّ إلى العام ، والجديد والقديم ؛ بين حالة غير عادية من الانفعال ، ونوع غير عاديّ من الضبط والنظام ، وبين الحكم اليقظ الواثق والحماسة المتدفقة العميقة . وهى — إذ تمزج الطبيعيّ والمصنوع وتنسقهما معاً — لاتزال تُخضع الفنّ للطبيعة ، والطريقة للمادة . وإعجابنا بالشاعر إنما يكون لتأثرنا الوجدانّ بالشعر .

فى هذا الإطار العام يردّ كولردج على صديقه وردزورث ردوداً تفصيلية فيها يخصّ اللغة ، والوزن ، ووحدة القصيدة ، والتمييز بين الشعر والنثر ، والقواعد التى ينظم الشاعر أسلوبَه طبقاً لها (وهى أسس معرفية نفسيّة أساساً) ، ودور كلٌ من التأمّل والخيال فى الشعر ، مؤكّداً — فى هذا كلّه — أن الشعر لا يقبل أن يُفرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته ؛ فإن ذلك يحوّله إلى فنّ آلىّ ، وأن قواعد الخيال هى نفسها قوى النمو والإنتاج ، وليست الكلمات التى تظهر فيها إلاّ المعالم والظواهر الخارجية للثمرة . وقد يكون من المستطاع أن تجسد صورة خادعة شكل الثمرة وألوانها السطحية ، لكن الخوخة الرخامية تبقى أبداً باردة جامدة ، لا يرفعها إلى فمه إلا الطفل الصغير ! (ص ١٠٤) .

ويقف الفصل الرابع عند « المنزع النفسىّ فى بحث أسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجانى . ولعبد القاهر كتابان ، هما « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، يعالج فيهما الأدب على طريقة واضحة يتعاون فيها الاستقراء والذوق والمعرفة ، ويُرجع فيها إلى الأسس العامة التى تتفرع عنها ظواهر الأدب ، وتنبنى عليها نواحى جماله وتأثيره . فعلى الباحث — إذن — أن يتنبه لناحيتين فى دراسة الفنّ الأدبىّ : أولاهما ناحية البناء والنُّظم والتركيب ؛ والثانية ناحية الصياغة والتصوير والجمال ؛ وهو ما فعله عبد القاهر — على ما يظهر — فى كتابيه ؛ فهو يعالج الأولى فى « الدلائل » ، والثانية فى « الأسرار » .

ويعطينا عبد القاهر مفتاح نظريته هذه فى قوله (الأسرار ص ٣) :

فإذا رأيتَ البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق . . . فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوىّ ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده (ص ١١٥)

فالمسألة — إذن — مسألة ترتيب خاص فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب يُحدث أثراً ما عند قارئه أو سامعه ؛ وهذا الأثر فى المتلقى — عنده — هو أهم مقاييس الجودة الأدبية .

كما يجاوز عبد القاهر ما كان يسود النقد العربىّ من جمل قصيرة وأحكام متيسرة ، ليصبح تحليله للنصوص جولة يجوها الناقد فى الآفاق التى هام فيها الشاعر ، ثم يعود ليقصّ على الناس ما رأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول أناتول فرانس .

وإذا كان مدار « الأسرار » فكرة رئيسية ، يصحّ أن نعدّها نظرية لعبد القاهر ، تدور على أن « مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها » — فإن هذه النظرية جزء من تفكير سيكولوجىّ أعمّ ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحدثون « الفحص الباطنى Introspection » — وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتحاول أن تفكّر فى مصادر أحاسيسك ؛ فـ « إذا رأيتك قد ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ ، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

ثم يخوض فى سيكولوجية الإلف والغرابة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كلٌ منها فى النفس . ويتعرّض لشرح الإدراك ، ويميّز بين إدراك الشىء جملة وإدراكه تفصيلاً ، بما يذكّر بنظرية « الجشتالت Gestalt » أو الهيكل العام عند علماء النفس ، التى تقوم على أن الفكر ينفذ فى اللمحة الأولى — بنوع من البصيرة — إلى هيكل الشىء جملة ، ثم يتبين بعدُ تفاصيله ودقائق أجزائه وما بينها من صلات . ويحرص — دائماً — على تأكيد مكانة الذوق والطبع والحسّ الفنى فى المتعة الأدبية .

وعلى أية حال ، فإن عبد القاهر صاحب نظرية فى النقد الأدبىّ ذات طابع سيكولوجىّ وذوقىّ واضح ، تُمتّ بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة فى دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة فى الفنّ ، وبنواحى تأثيره فى النفوس .

ولقد كان عبد القاهر — فى هذا كلّه — استمراراً وتنظيماً للجهود العربيّة النقديّة التى تعهدتها ونمتها الحية الإسلامية الجديدة ، كما أنه تأثر — على نحو ما — بالبحوث الإغريقية المترجمة ، وانتفع بها انتفاعاً ظاهراً فى دراسته لأثار البلاغة . وهذا التأثر أوضح ما يكون فى النواحى التعريفية والتحقيقيّة ، وفى المنزع النفسىّ العام عنده ، وفى بعض الأسرار التى اهتدى إليها فى كتابه .

غير أن هذا كلّه لا ينفى عن عبد القاهر صفة العالم المبتكر ، ولا يقلل من أهمية نظريته التى لم يسبقه سابق إلى عرضها وتحقيقها وإفراد موضوعها بالدرس .

أمّا طه حسين ، فنقده هو موضوع الفصل الخامس — « الناقد الحديث وانتفاعه بنتائج الدراسات الإنسانية وبخاصة علم النفس » . فقد طرح طه حسين — فى مقدمة أول بحوثه « ذكرى أبى العلاء » — قضية معالجة الأدب بروح العلم ، وفى حدود من المصطلحات العلمية الخالصة ؛ ولم يكن هذا الطرح مجرّد حماسة وقتية ، بل كان أسلوباً فى البحث الأدبىّ سيلازم صاحبه ، وإن اختلف صرامةً ومرونةً فى مختلف دراساته ، وسيبدأ به عهدٌ جديدٌ فى دراسة الأدب العربىّ .

وموقف طه حسين — نظريًا وعمليًا — صريح لا غموض فيه ؛ فهو يقرر — من الوجهة النظرية — قاعدة فى دراسة فنون الأدب — ولاسيما الشعر الغنائىّ — تقضى باعتماد الدارس على شخصية الشاعر قبل كلّ شىء ؛ « ذلك أن هذا الشاعر يجب أن يتمثّل فى شعره إلى حدّ ما ؛ فإذا كان الشاعر مجيداً حقًا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ،

ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ، ونفس واحد ، وقوة واحدة . وقد يختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنفا ولطفا ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التي تمكنك من أن تقول : هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان » (ص ١٨١ ، عن حديث الأربعاء) .

وأما من الوجهة العملية ، فإن طه حسين يدرس الغزل العربي في صدر الإسلام على أساس سيكلوجي اجتماعي . وهو يوازن بين القصص الغرامي ، ويحلل شخصياته تحليلا نفسانيا . وحين يدرس حافظ وشوقي ينفذ إلى طبيعتيهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره . وهو لا ينتفع ، وحسب ، بالنواحي النفسية الشعورية ، بل كان لنواحي العقل الباطن مكانها في دراسته وتحليله ونقده ، وبخاصة في دراسته للمتنبي وأبي العلاء (في سجنه) . وكذلك تتجلى الاتجاهات النفسية في نقده ، فيما كتبه أيضا عن أبي تمام وابن الرومي .

هذا الاتجاه إلى استخدام نتائج الدراسات النفسية في تحليل نصوص الأدب وشخصياته يمكن أن يسرف وأن يقصد ، وكان طه حسين يعد نفسه من فريق القاصدين ، لا كالعقاد والمازني ، اللذين كانا — كما أشرنا — يكلفان كلفا خاصا بشخصيات الشعراء . وهو في هذا يختلف عنهما ، « فربما عني بالشعراء أكثر من عنايته بالشاعر ، وربما اتخذ الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر » .

لقد كانت لطه حسين آراؤه في قضايا الذوق الأدبي حين طرح موضوعات من قبيل : المثل الشعري الأعلى ، والذوق الأدبي الحديث ، والمذاهب الفنية للشعراء ، ومصادر الجمال الفني في الأدب العربي قديمه وحديثه . وله أيضا أمثلة من التحليل يتابع فيها حركة القصيدة وجوها وأحاسيس صاحبها وما في أسلوبها من التلاؤم مع هذا الجو ؛ وهي طريقة لا تجيء إلا فيض الذوق المثقف ، والحس المرهف ، وثمرة المقدرة على المشاركة الوجدانية للشاعر .

ولقد كان طه حسين يود لو استخلص الناقد من ذوقه ومعرفته معا غرضا شاملا يطلبه ويسمو إليه حين ينقد ؛ فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب ، وعصره ، وفنه ، ويرضي عقله وشعوره معا حين يقرأ الشعر وحين ينقده .

(١٠)

وهكذا كانت دراسة خلف الله محاولة جادة لتأصيل « المنهج النفسي في تناول الأدب وتثبيت دعائمه ، بحيث يحتل مكانه بين المناهج الأخرى التي تعين القارىء — الناقد على التعمق في عالم الأعمال الأدبية ؛ فكان « نموذجا للناقد الحديث الذي يعمق نقده بالالتفات إلى النواحي النفسية في دراساته للشعر والكتاب ، ويعنى بجلاء التجربة الأدبية من مختلف جوانبها الشخصية والاجتماعية والفنية » (ص ٢٠٥) .

ويعالج خلف الله موضوعه دون تعصب أو مبالغة تجعل من هذا الاتجاه « مدرسة » تحل محل المناهج الأخرى وتغني عنها ، أو أنه قادر على حل كل مغاليق الأعمال الأدبية جميعا وتحليل شخصيات الأدباء كلهم ؛ فهو « لا يذهب إلى المدى الذي ذهب إليه العقاد في عد الاتجاه النفسي — أو النقد السيكولوجي أو التحليل النفسي — مدرسة (بالمعنى العلمي للكلمة) ، تغني عن غيرها من المدارس النقدية ، وإن كان يشاركه حماسته للتفسير النفسي لبعض الأعمال الأدبية ، ولتصوير بعض الشخصيات ذات الطابع الخاص تصويرا نفسيا » (ص ٢٠٥ — ٢٠٦) .

وهو — كما رأينا — يعرض لمنهجه في فصلين من الكتاب ، ثم يترك بقية الفصول لعرض أعمال نقاد آخرين وشعراء ، كانوا إما سابقين على نشأة المنهج نفسه وتبلوره نهائيا مع مدرسة فرويد وتلاميذه في علم النفس ، كعبد القاهر ووردزورث وكولريدج ، أو لاحقين على هذه النشأة فاستفادوا من إنجازاته وإن لم « يعتنقوه » منهجا وحيدا أو حتى مقدما في العمل النقدي ، كطه حسين .

وفي الأحوال جميعا ، تعامل خلف الله مع نصوص النقاد بحرص شديد وموضوعية أشد ؛ فلم يشغ إلى لي نص أو توجيهه لمصلحة اتجاهه ، أو تحميل النص فوق ما يطيق ؛ فالقضية — بالنسبة إليه — لم تزد على محاولة إبراز الجوانب النفسية — أو السيكولوجية ، كما يجب — في نقد هؤلاء النقاد أو الشعراء — النقاد .

(١١)

وعلى الجانب الآخر — جانب علم النفس — تقف دراسة مصطفى سويف عن « الأسس النفسية للإبداع الفني — في الشعر خاصة »[٢٥] في موضع الريادة من هذا الاتجاه .

ويحدد سويف — في التمهيد — موضوعه بأنه الشعر من بين الفنون جميعا ، وإن كان أقرب إلى الأخذ برأي فيكتور باش V.Basch وليفيو روزو L.Rusu القائل بأن الفنون على اختلافها تجتمع تحت جوهر واحد وتؤدي وظيفة واحدة ، وأن ما بينها من فروق إن هي إلا فروق ثانوية لا تهم سوى الناقد وحده (ص ١٣ — ١٤) . ويختار من بين إمكانات الدراسة إمكانا واحدا يتمثل في الإجابة عن السؤال التالي : كيف يبدع الشاعر القصيدة ؟ والقصيدة — أو العمل الفني بعامة — نشاط حي يلزمنا لنفهمه أن نتفهم عملية الإبداع التي دفعت بالفنان حتى هيأت لعمله هذه الصورة ، وأن نتقدم معه في صبر وأناة منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التي قبل الفنان أن يطلعنا عليها (ص ٢٤) .

وإذا بدأنا مع الباحث من البداية ، رأينا أن الخاصية الأولى للحياة هي ما يبديه الحي من قابلية للتهيج والتنبه ، وما يترتب على ذلك من سعي متصل نحو التكيف ؛ والمقصود بالتكيف أن يكون الكائن مع بيئته أو بالأحرى مع مجال سلوكه كلا ديناميا تتوازن فيه

القوى ، وينخفض التوتر الذى كان قد ظهر عند الكائن نتيجة لتنبيه أو لتوجيه .

والتكيّف بهذا المعنى غاية النشاط الفنىّ ، كما أنه غاية كلّ نشاط حىّ . من ذلك يبدو أن النشاط الفنىّ من حيث هو عملية ، تمتد جذوره فى أعماق الحياة ، سواء أعنينا بالحياة جانبها السيكولوجىّ أم جانبها الاجتماعى . ومن ثم يكون المنهج التجريبىّ هو أكثر المناهج تناسباً مع طبيعة الموضوع ، شريطة ألاّ يكون المنهج من هذه المناهج التى قضت على معنى الحياة النفسية فى صميمها ، بمعنى النشاط المتكامل الذى يمارسه كائن له « إنيته » التى يشعر بها عندما يقول : أنا فعلتُ كذا وقلتُ كذا ، وهذه يدى أنا . . . هذا المعنى الذى يحياه رجل الشارع ــ فضلاً عن المثقف ــ وأغفلته الأبحاث التجريبية ، لكن التجربة يمكن أن تكون من الطراز التكاملىّ الذى لا يتعارض وطبيعة الحياة ؛ حيث يبدأ من الكلّ وينتهى إلى الكلّ ، وفى طريقه ينظر فى الأجزاء ، لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها « أعضاء » فى الكلّ ــ ولمّا كان « الكلّ » ديناميًا ، أى أنه عملية وليس شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر فى أعضائه على أنها « أحداث » داخل هذه العملية الكلية ؛ فهى متجهة باتجاهها ، ومكيفة على حسب ظروفها ، وليس لها كيان مستقل عن هذا التيار الذى يتضمنها ، بل التيار سابق عليها ، وهى تستمد وجودها منه .

بهذا المفهوم التكاملىّ الدينامىّ تكون الخطوة الأولى فى البحث هى تكوين فكرة عامة عن الكلّ ، والخروج منها بفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر . والخطوة الثانية هى محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح الفرض نظرية ؛ وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة (ص ٦٣ ــ ٦٤) .

وبهذا المفهوم ــ أيضاً ــ يعرض للمناهج السابقة التى عجزت عن تفسير عملية الإبداع ، إما لعدم احترامها التجربة العلمية بالقدر الكافى ، كمنهجى فرويد ويونج ، أو لعدها التجربة كل شىء ، فوقفت عند الوصف والتصنيف دون التقدّم إلى التعليل ، كمنهج ريدلى وبينيه .

وحين يصل سويف إلى محاولة تفسير ديناميات الإبداع فى الشعر ، يشير ــ بداية ــ إلى أن العبقرية عملية سلوكيّة لا تكون إلاّ فى مجال ، ومن ثمّ فالإبداع عملية مشروطة ؛ بمعنى أن « الإلهام » ليس كلّ شىء فى الشعر ، إنما الإبداع ــ الشعرىّ وغيره ــ عملية معقدة وغير متجانسة . لذلك لا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع من داخل الشاعر وحسب ، بل لابد من وجود « علاقة معينة » بينه وبين مجتمعه . هذه العلاقة تتشكّل عبر « صراع » تتعرّض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة ، أو بين الــ « أنا » والــ « نحن » ؛ فينشأ سوء التكيّف ، الذى قد ينتهى إلى العبقرية أو الجنون .

فحركة العبقرىّ ــ إذن ــ تبدأ من حدوث صدع فى « النحن » ، ينجم عن أسباب عدّة ، تختلف من شخص إلى آخر ، ولا يمكن تحديدها إلاّ بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . ويحدث هذا الصدع توتراً عاماً فى الشخصية ، ويستند إلى « الذات » ، أعمق مناطق الشخصية وأشدّها نزوعاً إلى الاتزان ، فيعمل على دفعها دائماً وتتجه محاولة العبقرىّ إلى تغيير حواجز النحن تغيراً مستهدفاً ، واقعيًا ، لا إلى تحطيمها ، كالمراهق ، ولا إلى تغييرها فى مستوى خيالىّ وحسب ، كالذهانىّ .

أمّا لماذا يكون العبقرىّ شاعراً ؟ فذلك راجع إلى نوع « الإطار » الذى يحمله ؛ فالأديب يهتمّ باستيعاب أكبر قدر من الأعمال الأدبية ، وبخاصة ما يراه أهمها ، تبعاً لموقفه الخاص . ومن ثمّ فالإطار مكتَسب ، وإذا لم يتوافر الإطار الشعرىّ للشاعر فإنه لن ينتج . وهذا يفسِّر ما نسميه بلحظة الإلهام ؛ فهى لا تبزغ إلاّ للشخص الذى يحمل الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه . كذلك يفسِّر الإطارُ ما نجده من تشابه فى أعمال الفنان الواحد ، أو بين أعمال عدد من الفنانين أصحاب نزعة مشتركة ، ويفسِّر خطأ القول بالإبداع على غير مثال ، ويفسِّر الصلة بين الفنّان والمتذوِّق ، والقولَ بأن المتذوِّق يلزمه من الجهد ما يكافىء جهد الفنان ليلتقيا فى إطار واحد .

ولابدّ لهذا الإطار عند الفنّان من تنظيم خاص لتكون له دلالته الخاصة ؛ فمحصول التجربة ــ وهى ، هنا ، تجربة تحصيل الإطار ــ لا يتراكم على أساس شدّة الذكريات ومدّتها ، بل على أساس علاقته بالعملية كلها . كما أن المران الذى يمارسه الفنان من حين إلى آخر للتعبير فى حدود الإطار لابد أن يسهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً ، وفى زيادة قدرته وفاعليته .

من ثم ينتهى الباحث إلى إلقاء الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعاً ، مستعيناً على ذلك ببعض الوسائل التجريبية ، كالاستخبار Questionnaire ، والاستبار Interview ، وتحليل مسوَّدات الشعراء . ومن خلال هذا كلّه ينتهى إلى عدد من النتائج ، تكشف ــ أولاً ــ عن أن لكل قصيدة أبدعها الشاعر ماضياً فى نفسه ، يعنى تجربة اشترك فيها « الأنا » بوصفه كُلا ، وخلقت فيه توترات عنيفة . كما تكشف ــ ثانياً ــ عن تجربة تقع للشاعر فى الحاضر تستثير تجربة ماضية وتتم بينهما عملية تأثر وتأثير فتتحوّل القصيدة إلى وصف لمجال إدراكىّ مركزه الأنا . ثم تكشف ــ ثالثاً ــ عن أنه ، بوجه عام ، يمكن القول إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائىّ من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون ؛ فالشاعر يمثّل تكامل الطفل أو البدائىّ مع مجاله ، ولكن فى مستوى أعلى .

أمّا وصف عملية الإبداع ذاتها ، فيمكن رؤيتها على النحو التالى :

فقد أتت على الشاعر الآن تجربة متصلة بالأنا ، بعثت عنده آثار تجربة قديمة ، وتبادلت التجربتان التأثّر والتأثير ، وتركتا الشاعر فى حالة اضطراب ، فهو ينطلق فى نشاط ــ مدفوعاً بضغط جهاز أشد

اتساعاً هو جهاز النحن — يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان . ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الإطار ؛ فتكون النتيجة قصيدة ، ناتجة عن عدد من الوثبات ، التي تكون كلٌّ وثبة منها متكاملةً في ذاتها لفظاً ومعنى ونظماً ، من جهة ، ومرتبطة بالوثبات السابقة عليها واللاحقة لها ، من جهة أخرى ؛ وبين كل وثبة والأخرى كفاح لا يتوقف .

وعبر هذا الكفاح تتجلَّ دينامية اللغة — في مستوييها الانفعاليّ والرمزيّ — من حيث هي أداة لتجديد التكامل بين الأنا والنحن كلما صُدع ، ومن حيث هي همزة الوصل — أيضاً — بين « تهويمات » الشاعر والواقع .

ويجمل القول في الشاعر العبقري أنه :

١ — شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعيّ بحيثُ تُبرز لديه الشعورَ « بالحاجة إلى النحن » .

٢ — ويكون ذلك ناتجاً عن عدّة أسباب في المجال (أعني البيئة والشخصية) ولا شكّ أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطريّ ؛ ويتمثّل في درجة مرونة المادة النفسيّة التي تظهر في ازدياد نسبة التهويم في الإدراك ، وربما شدّة الارتباط بين الجهاز الحسيّ والجهاز الحركيّ .

٣ — والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسيّ والجهاز الحركيّ ، وبخاصة في منطقة التعبير اللغويّ ، هو الأساس الفطرى « لاكتساب الإطار الشعرى » ، الذى يتحدّد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر .

٤ — وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن ، يمضى فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعريّ .

معنى هذا أن الشاعر يعتمد على « استعداد فطريّ » خاص ؛ لكن الاستعداد الفطريّ لا يعدو أن يكون إمكانية محدّدة باتجاه خاص ، يتوقف تحقّقها على مجال ذى خصائص معينة ؛ بحيث إن الناتج دائماً محصّلة تفاعل بين الجانبين . وإذ أشار الباحث إلى أن موقف العبقرية يتضمن صدعاً بين « أنا » و « الآخرين » على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف ، فإن مهمّة العبقريّ ومميزته أنه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل . ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز في المجال الاجتماعيّ جوهرية في موقفه ، بحيث نستطيع أن نعدّ الشاعر عامل تغيير مهم في المجتمع .

(١٢)

هذه — تقريباً — هي مجمل الأفكار الأساسية في دراسة مصطفى سويف . وهي — كما رأينا — دراسة شديدة الإحكام والمنهجية في بنائها العلميّ ، وقدّمت أفكاراً على قدر كبير من العمق والإقناع ، بل حلّت عدداً من الإشكالات التي كانت مرتبطة بـ « آليّة الإبداع » ، في إطار تفسير نفسيّ — اجتماعيّ ، تكامليّ لكيفية عمل الشاعر ، بتكوينه الفطريّ الخاص ، داخل الإطار التاريخيّ — التراثي ، والآني — الاجتماعي ، وجعلت عملية التفسير العلمي لهذه الآلية ممكنة ، بل ضرورية للإجابة عن عدد من الأسئلة التي ظلّ النقد الأدبيّ يطرحها منذ بواكيره الأولى ، عن : كيف يعمل الشاعر ؟ ولماذا يعمل ؟ وما صلة عمله — قبل الإبداع وبعده — بالمحيط الطبيعيّ والاجتماعيّ الذى يعيش فيه ؟ وما صلة إبداعه بنفسه ؟ وهل يبدع مختاراً أو مجبراً ؟ .. إلى آخر هذه الأسئلة التي ارتبطت الإجابة عنها — ومازال — بالمدارس والاتجاهات الأدبية ، من جهة ، وبكبار مفكرى الأدب من جهة أخرى .

ومع هذا كلّه ، يظلّ السؤال المطروح — مع هذه الدراسة ومثيلاتها[٢٦] — من النقد الأدبيّ ، هو : أيمكن لهذه الدراسات ، في مادتها ومناهجها معاً ، أن تكون دراسات نقدية ، أم أنها وقف على دارسى علم النفس ؟ لقد أشرنا من قبل إلى أن النقد الأدبيّ يهتمّ — بالدرجة الأولى — بالنصّ الأدبيّ نفسه : يحلّله ويفسّره ويقارنه أو يوازن بينه وبين أعمال أخرى . وقد لا يقف هذا عقبة دون النظر في حياة الأديب وشخصيته ، أو النظر في الإطار الاجتماعيّ المحيط ، آخذاً ومعطياً ، أو في ظروف الإبداع القريبة .. إلى آخر هذه العوامل التي قد يؤثر كلّها أو بعضها على الشكل النهائيّ للنصّ وما يثيره من قضايا وما يطرحه من أفكار — لكنها تظلّ ، ومهما كانت أهميتها ، مجرّد أدوات مساعدة ، تعين الناقد على إلقاء أكبر قدر ممكن من الضوء على النصّ ، للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الفهم له . إن لهذه العوامل ، بالنسبة للناقد ، مثل ما لها بالنسبة للأديب في لحظات الإبداع ؛ فشخصيته ، وحياته ، ووسطه الاجتماعيّ ، بل تجاربه القريبة من نصوصه ... هذه كلّها ليست هى الأدب نفسه ، بل هى مادة هذا الأدب التي تخضع لعمليات — يعترف بها علماء النفس — غاية في التعقيد . وليست كلّ التجارب الأدبية مثل هذه التجربة التي وصفها الشاعر عدنان مردم حين مُنيَ بفاجعة فقفزت إلى ذهنه صورة الجزّار بدارهم يذبح الضحايا في عيد الأضحى (ص ٢٠٠ — ٢٠١) ، وليس شرطاً أن تظهر بهذا الظهور الواضح في القصيدة بل يمكن أن تختفى معالم التجربة كاملة في سياق الإبداع ، كما يمكن أن تكون التجربة خيالية أصلاً ، فضلاً عن أننا — وهذا هو الأهم — لا نحتاج إلى حكاية هذه التجربة مع كلّ قصيدة لنفهم القصيدة حقّ الفهم ، ونقدرها حقّ تقديرها . وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت إن الإشارة إلى التجربة — في بعض الأحيان — قد يضرّ بالقصيدة ، أو بالعمل الفنيّ بعامة ، أكثر مما يفيدها ؛ لأن هذه الإشارة قد تحدّ من أبعاد القصيدة وتحطّ بالقارىء عن التحليق في آفاق قد تكون ممكنة لو أنه تحرّر من التجربة القريبة للحظة الإبداع .

(١٣)

وتأتي دراسة عز الدين إسماعيل ـ « التفسير النفسيّ للأدب » (١٩٦٢) ـ لتحاول النظر في الأدب ـ نظرياً وتطبيقاً ـ من زاوية التفسير النفسي[٢٧] .

والدراسة تبدأ بتقرير أن التفسير النفسيّ للأدب أثار قضايا لم يتعرّض لها النقد الأدبيّ قديماً ، من قبيل : كيف أُنجز العمل الأدبيّ ؟ ولماذا أُنجز ؟ وما دلالته بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقاه ؟ ذلك أن النقد الأدبيّ القديم شغل نفسه بالواقعة ـ العمل الفنيّ ـ ولم يشغل نفسه بما وراءها ، لغلبة فكرة التقويم الجماليّ والأخلاقيّ عليه .

ومع القرن العشرين بدأ فرويد عملية التحليل النفسيّ للفن ، وتبعه عليها كثيرون ، لكنهم ركّزوا على فهم شخصية الفنّان أو الأديب ؛ فظلّت دراساتهم أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب . في حين يرى بازلر Basler « أن التحليل النفسيّ ، وإن يكن قد أضاف الكثير بالتأكيد ، ومازال من الممكن أن يضيف المزيد في سبيل فهم أفراد الفنّانين من حيث هم شخصيّات ، فإن أجلّ المجالات نفعاً ، التي يستخدم فيها دارسُ الأدب النظريةَ الفرويدية ، هو مجال تفسير الأدب ذاته » (ص ١٢ ـ ١٣) ـ سواء منه الأدب القديم أو الحديث . فهو قادر على أن يفسّر لنا ـ في الأدب القديم ـ بعض الجوانب التي ظلّت غامضة في الماضي ، كما سيجنبنا كثيراً من المشكلات التي جرّها منهج التقويم القديم . أما في الأدب الحديث فيحذّر من أن يتحوّل العمل الفنيّ إلى تقرير نفسيّ ؛ فالفنّ الأصيل ليس صياغة للحقائق المقرّرة ـ في علم النفس أو غيره من العلوم ـ وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق عبر خبرة الكاتب الشخصية وتجربته .

أمّا الفائدة المحققة من نتائج التحليل النفسيّ فيحققها الناقد ؛ إذ تساعده على إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنيّ ، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدّمها ، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية .

ثم يتعرّض لشخصيّة الفنّان التي كثيراً ما اكتنفها الغموض ، ويجد جلاءها فيما كتبه ترلنج Trilling وهانز زاخس عن مرض الفنّان الذي يندرج تحت مقولتي : العصاب والنرجسية . فالفنان ـ ككل شخص آخر ـ قد يعاني من حالة مرضية ، وقد يتألّم لسبب أو لغيره ، لكنه ليس مجنوناً . حتى عندما يكون عصابيًّا لا يكون لعصابه أيّ دخل في قدرته على الإبداع الفنيّ ؛ لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة . كما أن الفنان ليس نرجسيًّا بالمعنى المألوف ، بل إن نرجسيته محوّرة أو منقولة ، أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفنيّ بنرجسيّة أرحب .

معنى هذا أن « مرض » الفنّان ـ حتى لو كان موجوداً ـ لا يمكن أن يفسّر عبقريته ؛ فالعبقرية ذكاء وانفعال حاد ، ثم هي طريقة في تناول الأمور . فالذكاء والانفعال الحاد ، وإن كانا شرطين في وجود العبقرية ، فإنهما لا يخلقان عبقرية ما إذا لم تصحبها هذه الطريقة الخاصة في تناول الأمور ؛ هذا المنطق الخاص بالفنان الذي لم نألفه في حياتنا العادية .

فلماذا يبدع الفنّان ، ولماذا يكتب الأديب ؟ إن الفنان أو الأديب يحاول الهروب من « حالة » إحساسه الحاد بالواقع ، واقعه النفسيّ الذي يموج بألوان الصراع ، بل هو أدنى إلى التخلّص منه وتركه إلى عالم آخر خياليّ . كما تتمثل في الدافع الإبداعي أرقى صورة لتأكيد إرادة الفرد وانتصارها على إرادة النوع المتمثلّة في الناحية الجنسية . والاستعداد للفنّ ـ في تفسير يونج ـ يتضمن شحنة من الحياة الروحية الجمعية Collective مقابل الحياة الشخصية ، وقد يكون للفنان بوصفه كائناً بشريًّا أحوال وإرادة وأهداف شخصية ، لكنه بوصفه فنّاناً يعدّ « إنساناً » بمعنى أسمى ؛ فهو « إنسان جمعيّ » يستطيع أن ينقل ويشكّل اللا شعور ، أو الحياة الروحية للنوع البشريّ .

ويرى يونج أيضاً أن حياة الفنان لا يمكن إلاّ أن تكون مليئة بألوان الصراع ؛ لأن في داخله قوتين تتصارعان ، هما : الميل البشريّ للسعادة والرضاء والاطمئنان في الحياة ، من جهة ، وشوق جارف إلى الإبداع ، قد يذهب بعيداً إلى حدّ أن يتغلّب على كلّ رغبة شخصية ، من جهة أخرى .

وتدفع إلى العمل الفنيّ أسباب هي التي تدفع إلى الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللا شعور ما يحققه الحلم . وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفّس عن هذه الرغبات ، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه . ومن هنا تأتي المتعة أو اللذة أو السعادة التي يجدها الفنّان في إخراجه عمله الفنيّ إلى الوجود .

بعد هذا المهاد « النظريّ » ـ إن صحّ التعبير ـ ينتقل البحث إلى المجال التطبيقيّ ، ليقدّم نماذج من الشعر والمسرح والرواية ، مفرّقاً في الموقف « الإبداعيّ ـ النفسيّ » بين الشاعر القديم والشاعر الحديث من كلّ من الإطارَيْن الفنيّيْن في الشعر : التشكيل الزمانيّ (وهو كلّ ما يتصل بالإطار الموسيقيّ للقصيدة) والتشكيل المكانيّ (أو الإطار التصويريّ الذي تتحد فيه الفكرة أو الشعور بالصورة) ، بناء على التفرقة في المبدأ الإبداعيّ ـ الجماليّ العام بين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجيّ ـ مجموعة القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة فرضاً والقائمة من قبل ـ والذين يريدون أن ينسّقوا الوجود الخارجيّ وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم ، مقدّماً نماذج عدّة على هذين الموقفين الأساسيّيْن في الشعر .

وفي مجال المسرح يقف عند أعمال : « هملتّ » لشكسبير ، و « أيام بلا نهاية » ليوجين أو نيل ، ثم « سرّ شهرزاد » لعلي أحمد باكثير . ويقف عند روايتي : « الإخوة كارامزوف » لدستيوفسكي و « السراب » لنجيب محفوظ .

(١٤)

ولا شكّ أن هذه الدراسة محاولة جادة ، توشك أن تكون نادرة فى نقدنا العربىّ الحديث ، لاستخدام منهج التحليل النفسىّ فى تفسير الأدب نفسه ، بمعنى الوقوف عند الأعمال الأدبية التى تنتمى إلى فنون أدبية مختلفة وتحليلها عملاً عملاً ، ومحاولة فكّ رموزها وفهم أبنيتها وشخصياتها ودوافع هذه الشخصيات .. إلخ ، سواء تلك التى ترتبط بالأديب نفسه (راجع الفصل الأوّل من الباب الرابع) ، أو تلك التى يقوم عليها بناء العمل الأدبى كله ؛ منطلقاً — فى هذا كلّه — من رؤية الأديب صاحب العمل نفسه ، ومن داخل بناء العمل الأدبى ذاته ، دون محاولة فرض « الرؤية » أو « التفسير النفسىّ » على العمل من خارجه (وهو ما وقع فيه كثيرون ممن حاولوا اصطناع هذا المنهج) .

وكان لابدّ أن يكون اختيار الباحث للأعمال الأدبية التى يحللها انتقائيًّا بحيث تساعده الأعمال نفسها على الكشف عن وجهة نظره ووجهة نظر المنهج الذى تقوم عليه الدراسة . وكان الانتقاء لمجموعة الأعمال التى أشرنا إليها مُرَجّحًا فيه أن يكون من بينها أعمال سابقة على ظهور التحليل النفسى نفسه (هملت والأخوة كارامازوف) ثم أعمال لاحقة على ظهوره (بقية الأعمال المسرحية والروائية) .

ومع تسليمنا بحق الباحث فى اختياره أن ينتقى أكثر الأعمال الأدبية كشفاً عن طبيعة منهجه وإمكاناته ، فإن هذا الانتقاء نفسه يجعل القارىء يشك فى إمكان تطبيق المنهج نفسه على الأعمال الأدبيّة كلّها ، غير هذه الأعمال المنتقاة بعناية .

بل إن فى بعض هذه الأعمال المحلّلة ما يدعو إلى ما يشبه اليقين بأن هذه الأعمال صادرة فى الأصل عن تأثر مباشر بأعمال فى التحليل النفسىّ . وأعنى — على وجه التحديد — مسرحية يوجين أونيل « أيام بلا نهاية » ، ومسرحية باكثير « سرّ شهرزاد » ثم رواية نجيب محفوظ — الفريدة بين إنتاجه الروائىّ الممتد — « السراب » . الأمر الذى يعزّز الملاحظة السابقة عن الشك فى إمكان تطبيق المنهج على الأعمال الأدبية كلها ، بملاحظة أخرى عن الشكّ فى إمكان تطبيقه — إلاّ فى حالات محدودة — على أعمال أخرى لهؤلاء الكتّاب أنفسهم ؛ أعمال تخلّصوا فيها من قبضة التحليل النفسىّ فجاءت نتاجاً طبيعيّاً لقدراتهم الإبداعية المنطلقة . ولست فى حاجة إلى الاستشهاد بأعمالهم ؛ فهى أشهر من الانتقاء من بينها . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فلا أظننى فى حاجة إلى تأكيد أن هذا لا يعنى أنهم أداروا ظهورهم تماماً لعلم النفس والتحليل النفسى ، لكنى أعنى — وحسب — أنهم لم يصدروا عنه — مباشرة — فى أعمالهم الأخرى ، وإن ظلّ مكوّناً من مكوّنات ثقافتهم قد يترك « أثرًا ما » فى هذا العمل أو ذاك ، لكنه لا يسيطر عليه .

(١٥)

هذه — فيما نتصوّر — أهم اتجاهات المقاربة النفسية للأدب ، حاولنا أن نقدمها من خلال أبرز روّادها وعبر دراسة واحدة لكلّ واحد منهم . ومع الاعتراف بالتقصير فى الوقوف المتأنى عند ممثلين لهذا المنهج لا يقلّون أهمية ولا جهداً ولا قيمة ، فإننا لا نتصوّر أن الصورة يمكن أن تختلف — جوهريًّا — بانضمامهم إليها عمّا هى عليه هنا ، سواء فى جوانبها الإيجابية أو فى جوانبها الأخرى .

ولا شكّ فى أن هذا التيّار فى دراسة الأدب قد قدّم خدمات جليلة للأدب وللأدباء والنقاد والقراء معاً . ففضلاً عمّا فى علم النفس بعامة من إضاءات تكشف الكثير من خفايا النفس الإنسانية ، فإنه قدّم — عبر دراسات هذا التيار — إضاءات لا تقلّ أهمية على شخصيات كثير من الأدباء والفنانين ، ساعدت كل أطراف العملية — من مبدعين وقرّاء ونقّاد — على فهم أوثق وأقرب للمبدعين وأعمالهم .

ولا جدال فى أن « عملية الإبداع » برمّتها أصبحت أقرب إلى النشاط الإنسانىّ ، الفردىّ — الاجتماعىّ ، منها إلى هذه الصورة الغامضة — الميتافيزيقيّة التى كانت شائعة إلى عهود قريبة . ومن ثم يكون فى الإمكان اكتشاف هذه المواهب المبدعة فى أوقات مناسبة ، ورعايتها ، وتهيئة أنسب الأجواء لإبداعها . كما أصبح فى مقدور الناقد — انطلاقاً من هذه الصورة الجديدة للإبداع — أن يكون أكثر قرباً من المبدع ، وأكثر فهماً لطبيعة عمله ، وأجرأ على محاسبته عن القدر الكبير من الوعى الذى يبقى الموهبة و « إطارها » الثقافىّ الإبداعى ، ويتدخّل — من ثمّ — فى الصورة الأخيرة للعمل الإبداعىّ .

كما أن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن هذا التيّار قد أعاد « اكتشاف » أعمال وشخصيات أدبية كان يشوبها — قبله — الكثير من الغموض والإبهام ، بل ربما عدم التقدير ، حتى أخذت — بفضله — مكانها اللائق بها فى التاريخ الأدبىّ . كما لا ينكر أحد — أيضاً — الفائدة المحقّقة التى يمكن أن يجنيها ناقد الأدب — ولو لم يعتنق هذا التيار منهجاً نقديًّا له — من وراء هذا الحوار الخصب الذى يجريه هذا التيار بين المغامرة الأدبية فى التعامل مع النفس الإنسانية ومحاولة الكشف عن مجاهلها ، و « المغامرة » التى يقوم بها علماء النفس للغرض نفسه ، ليكتشف — فى نهاية هذا الحوار — هذا « التكامل » — الذى أشار إليه عز الدين إسماعيل — بين هذين المنهجين فى رؤية الحياة والنفس الإنسانية واتحادهما فى الهدف ، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية[٢٨] .

ويطول بنا الحديث — لو انسقنا معه — عن الفوائد المؤكّدة التى يمكن أن نجنيها من وراء المعارف التى بسطها علم النفس بعامة عن النفس الإنسانية ، أو من وراء تلك المحاولة التى ربطت بين الأدب ورجاله وأعماله ، من جهة ، وعلم النفس من جهة أخرى ؛ فهى كثيرة ولا شكّ أنها قيّمة ، بل يصعب الإفلات منها فى بعض الأحيان .

لكننا — فى المقابل — لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من تأكيد أن التعامل مع الأدب — أو الإبداع الفنىّ بعامة — لابدّ أن يكون تعاملاً

نوعيًا ، بمعنى التركيز على خصوصيات هذا الإبداع بما يجعل لكل مبدع ولكل عمل « خصوصيته » التي ينفرد بها عن الآخرين ؛ وهو ما لا يتأتى إلا بالوقوف عند كل واحد من هؤلاء لاكتشاف عوامل تفرّده وخصوصيته التي لن نجدها إلا في نتاج إبداعه نفسه ، لا في شخصيته ولا في أسرته ولا في عقده النفسية ولا في التجارب التي حكاها ـ أو لم يحكها ! ـ فهذه كلها قد تساعد في الإبداع ، لكنها ـ بالتأكيد ـ لن تخلق هذا الإبداع ، كما أنها لن تكون ـ أبداً ـ الإبداع نفسه .



الهوامش :

(١) يمكن ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ مراجعة : محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢١ . الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسيّ للأدب ، ط ٤ ، مكتبة غريب ، ص ٥ .

(٢) راجع ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٤ .

(٣) السابق ، ص ٣٦ .

(٤) السابق ، ص ٧١ .

(٥) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني د.ت ١ / ٢٥٩ .

(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٣ / ١٩٧٧ ، ١ / ٨٠ ـ ٨١ بتصرّف قليل .

(٧) السابق ١ / ٨٤ ـ ٨٥ .

(٨) نفسه ١ / ٨٦ ـ ٨٧ .

(٩) السابق ١ / ١٠٠ .

(١٠) السابق ، نفسه .

(١١) في الفصل الرابع من الكتاب ، بعنوان : المنزع النفسيّ في بحث أسرار البلاغة ، وسنعود إليه في فقرة تالية .

(١٢) الدكتور عز الدين اسماعيل : التفسير النفسيّ للأدب ، ص ١٢ .

(١٣) الدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨١ ، ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .

(١٤) السابق ، ١٣٦ .

(١٥) السابق ، ١٣٩ .

(١٦) السابق ، نفسه .

(١٧) السابق ، ١٣٨ .

(١٨) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان (في الأدب والنقد) ، ط ٣ ، دار الشعب ـ القاهرة د.ت ، ص ٤ .

(١٩) السابق ، ٢٠ ـ ٢١ .

(٢٠) على الرغم من أن الطبعة الأولى لكتاب العقاد عن ابن الرومي لم تصدر إلا سنة ١٩٣٨ ، وأن المازنيّ نشر كتابه الشهير « حصاد الهشيم » ، الذي على دراسته عن ابن الرومي ، سنة ١٩٢٥ ، فيبدو أن العقاد قد سبقه إلى تقديم دراسة عن الشاعر نفسه تقدمًا « للمختارات » التي جمعها كامل الكيلاني من شعر الشاعر تحت عنوان : « ديوان ابن الرومي » ، وأشار المازني إلى الديوان وإلى الدراسة عدّة مرات في دراسته . راجع : إبراهيم عبد القادر المازني : « حصاد الهشيم » ، نشر الدار القومية ـ القاهرة ١٩٦١ ، ص ٢١٨ وما بعدها ـ وبخاصة ص ٢٥٣ وما بعدها .

(٢١) عباس محمود العقاد : ابن الرومي ـ حياته من شعره ، دار الهلال ، كتاب الهلال ٢١٤ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٨ ـ ٩ . وباقي الإحالات إلى هذه الطبعة في المتن .

(٢٢) سواء أكانت للعقاد نفسه ، أم كانت للمازنيّ ، أم كانت لكتّاب آخرين تابعوا طريقيهما ، كان أبرزهم د. محمد النويهي في كتبه : نفسية أبي نواس ، شخصية بشّار ، ثقافة الناقد الأدبيّ .

(٢٣) راجع : طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط عاشرة ، دار المعارف ١٩٦٩ ، ص ١٥٠ ، حيث يقول عن دراسة المازني : « ولكنه كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومي أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفنيّ » . وراجع ـ أيضاً ديفيد ديتشس : السابق ، ص ٥٣٠ ، حيث يقول ـ أيضاً ـ عن دراسة السيرة من خلال الأدب « وكثيراً ما تكون صلته بالتقويم النقديّ هزيلة ضئيلة » .

(٢٤) خرجت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ ، وأعيد طبعه معدلاً سنة ١٩٧٠ عن معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة . وستكون الإحالات إلى هذه الطبعة الثانية في المتن .

(٢٥) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنيّ ـ في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ١٩٥١ . وإلى هذه الطبعة ستكون الإحالات في المتن .

(٢٦) تابع الدكتور سويف بعض تلاميذه ، ومنهم د. مصري حنورة ، وله دراسات عن : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ـ هيئة الكتاب .

(٢٧) الاعتماد هنا على الطبعة الرابعة ، عن مكتبة غريب (١٩٨٤ ؟) . وهي لا تختلف عن الطبعة الأولى .

(٢٨) التفسير النفسي للأدب ، ص ١٤ .

اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي

قول في « نقد الذات » و « مكاشفة الآخر »

سعد مصلوح

١ ـ فاتحة .

أتى على النص الأدبي في العربية المعاصرة زمان نوقشت فيه أخطر قضاياه مناقشة انبتّت فيها الصلة أو كادت بالمنظور اللساني ؛ بل إن الجمهرة الغالبة من الدارسين لم تكد تحس وجوداً لضرورة منهجية ملجئة إلى مثل هذا النوع من النظر وربما كان موضع العجب في ذلكم أن كثيرا من مشكلات النص الأدبي التي كانت مناط خلاف بين النقاد هي ذات جوهر لغوي ؛ على نحو لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة ، ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبي ، في غيبة التأسيس اللساني لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحة النظر .

بيد أن غياب المنظور اللساني في كل ما سلف يقابله الآن ما يشبه أن يكون إفاقة من سبات منهجي عميق ، يحاول فيه كثير من النقاد تعويض ما فرطوا في جنب اللسانيات ؛ إذ استبان كثير منهم أنهم كادوا أن يهدروا كينونة النص وجوهر الأدبية فيه ، وجعلوا منه خادما وتابعا لكل علم ، ولم يُسلِّموا بأهليته في أن يكون موضعا للنظر العلمي لذاته ؛ بل إنهم لم يقدروا الأمور حق قدرها حين مدوا أبصارهم إلى مجالات معرفية قصية ، هي على أهميتها لاتغني عنهم من العلم شيئا إن تجاوزوا عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ؛ فهي على كل حال أمس به رَحِماً وأعظم له جدوى .

ونحن معنيون في هذه الدراسة بأمور : أولها رصد أسباب القطيعة غير المقصودة بفين بين أهل النظر من النقاد واللسانيين العرب ، وحظ كلا الحزبين من المسئولية عن ترسيخ هذه القطيعة . وثانيها : تحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيما أنتجه ذلك من نقد لساني ، أو نقد يسترشد في ممارسته بالتحليل اللساني ويتكيء على تصوراته ومقولاته . وثالثها : استشراف مستقبل هذه الحركة ، وتحديد الكيفيات التي تعالج بها مواطن الخلل ، وتنشط بها من عقالها لتحقق غاياتها العلمية في خدمة الإبداع الأدبي في العربية . وتنتظم هذه الغايات الثلاث في بابين من القول ؛ ينصرف الأول إلى « نقد الذات » ؛ أي معالجة المسألة في جانب « اللسانيات » ، وهي المجال الذي نشرف بالاشتغال به والانتهاء إليه ؛ والثاني إلى « مكاشفة الآخر » ؛ ونعني به فريق النقاد الذي يجمعنا وإياه النص الأدبي ؛ بما هو هَمٌّ مشترك لكلينا ، وإن اختلفت بيننا الغايات والوسائل .

ونحسب أن الأمور باتت في حاجة إلى هذا « النقد » وإلى تلك « المكاشفة » ، بعد أن بلغت بنا مبلغا لا يحسن السكوت عليه . ولئن اتسم القول هنا بشيء لا مفر منه من الحدة والصراحة ، إننا على يقين ـ إن شاء الله ـ من صدق الباعث عليه ، وشرف المقصود به . ومن ثم فنحن نرجو ألا يقع هذا القول من أي من الفريقين موقعا لا نرضاه ؛ فالخير أردنا ، وعلى الله قصد السبيل .

٢ ـ القول فى « نقد الذات » .

إذا كانت جميع العلوم الإنسانية فى أوربا قد انتجعت فى نهاية الأمر حقل اللسانيات ، وأقرت لها بفضل السبق إلى دخول فردوس العلوم المنضبطة ، واستعانت تصوراتها ومناهجها وطرق البحث فيها لتدقيق معالجتها لما تتصدى لدراسته من ظواهر ـ فإن أمر القول فى العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبى فى العربية يختلف اختلافا ظاهرا عنه فى غيرها من اللغات . ذلك بأن تشكل اللسانيات الحديثة ونموها فى أوربا كان نتاج تطور طبيعى فى سياق ثقافى نشط وحافل بالحوار العلمى والجدل الفكرى المنتج بين العلوم . وصحيح أن اللسانيات الأوربية قد أعرضت ونأت بجانبها ـ غالبا ـ عن دراسة النص الأدبى فى أوليات النشأة ؛ لكنها ما إن فرغت من هموم النشأة والتأسيس وترسيخ استقلالها حتى استجابت لتطلعات العلوم الإنسانية الأخرى ، واتجهت بكليتها للإسهام فى معالجة المشكلات التى هى موضع النظر المشترك بينها وبين تلك العلوم ، وعلى رأسها مشكلات النص الأدبى . ومن ثم فإن الفجوة التى فصلت بين اللسانيات البنيوية الوصفية والنقد الأدبى أول الأمر لم يقدر لها أن تدوم طويلا ؛ كما أن عقد الصلة بين هذين المجالين من مجالات المعرفة قد تم فى تطور طبيعى كان من الممكن التنبؤ به سلفا . أما عندنا نحن ـ أهل العربية نقادا ولسانيين ـ فقد كنا دائما تجاه التأثير الأوربى فى موقع المنفعل والمستهلك وليس الفاعل المنتج . وقد سبق تأثرُ النقاد بالتيارات والمذاهب الأدبية فى أوربا قيامَ اللسانيات الحديثة فى بلاد العرب بزمن طويل ؛ ثم إن هذا التأثير النقدى اتخذ سبيله فى مجرى الثقافة العربية بمعزل عن اللسانيات وهمومها العلمية الضيقة إبان النشأة ، حتى إننا لا نكاد نتسمّع لهذه العلاقة إلا أصداء خافتة تتردد فى كتابات بعض النقاد من جيل الرواد .

أما السانيات الحديثة ، فمنذ اتصلت أسباب الباحثين العرب بها بعد الحرب العالمية الثانية ـ دخل اللسانيون فى حال دفاع عن ذواتهم ، وعما حصّلوا من معارف جديدة . وكان همهم أن يفسحوا لهذا الجديد مكانا فى سياق ثقافى غير مؤات ، يشعر فيه القائمون على أمر علوم العربية ، من أفراد أو مؤسسات ، باكتفاء ذاتى لا يحتاجون معه إلى مزيد أو جديد ، ويرون فى كل ما يروجه اللسانيون المحدثون ضرباً من البدع المحدثات . حينئذ كان من البدهى أن ينصرف نشاطهم البحثى إلى غايتين هما : الجدال مع التراث اللغوى العربى ومن ينصبون أنفسهم حفظة له وحراسا عليه ، ثم تقديم اللسانيات ، أو ما يطلق عليه « علم اللغة » ، إلى جمهرة الباحثين والمتخصصين فى علوم العربية تعريفاً بها ، وإقناعا بجدواها وبما يناط بها من آمال . ومن البدائه أيضا أن الغايتين كلتيهما قد ارتبطتا معا بأوثق رباط ، واعتضدتا برافد آخر من روافد النشاط اللسانى تمثل فى قيام نفر من جيل الرواد اللسانيين ومن جاء بعدهم بترجمة بعض الأعمال اللسانية الأوربية أو تعريبها . ولن نعرض الآن بتفصيل القول فى تقويم أثر هذه الترجمات أو المعربات ، فقد وقع أكثرها ـ على أهميته ودوره المقدور ـ دون المراد من حيث عدده وقيمته وتنوعه وقدرته على البيان . ومن نافلة القول أن نفسر أن اللوم فى ذلك لا ينصرف إلى المشتغلين بعلوم اللسان وحدهم ، بل ربما ينصرف بقياس الأولى إلى منظومة التصورات والسياسات الثقافية والعلمية التى تحكم نظرة المؤسسات الرسمية والأكاديمية إلى الترجمة ودورها فى التحديث العلمى . ومن عجب أن يفطن أسلافنا إلى خطر هذا الأمر منذ عشرات القرون ، وأن يأخذ النصيب الأوفى من السياسة التعليمية لدى محمد على قبل قرابة قرنين من الزمان ، ثم تكون هذه هى نظرتنا إلى القضية وقد انصرم القرن العشرون أو كاد . وعلى أى حال فإن تقويم الترجمات اللسانية يحتاج إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، ولعلنا نعود إليه فى مقام آخر .

لذلك يمكن أن نرصد ـ من موقع « نقد الذات » ـ كثيرا من مظاهر القصور فى حركة البحث اللسانى العربى ، ترتد أسبابها إلى ما يصاحب الجديد الوافد فى العادة من تهيب له أو انبهار به ، ومن عجز عن ملاحقته فى تطوراته السريعة المترادفة ، وتعصب مدرسى ملازم لتعدد الانتماءات واختلاف المذاهب ، وتهافت غير القادرين من ذوى المواهب المحدودة على الانتساب إليه ، ومقاومة البيئات العلمية المحافظة له ، وشك المشتغلين به فى قدرتهم على تغيير التصورات الراسخة ذات الهيمنة والسلطان الذى لا يتحلحل على البنى الفكرية والعقدية عند المحافظين . ويزيد الأمر صعوبة وعسرا بالنسبة للثقافة العربية ما تشكله المسلمات الكابحة للعقل الناقد بصفة عامة ، وما يتصل بعمل هذا الحقل فى المجال اللغوى بصفة خاصة .

من هنا لم يكن عجبا أن تستغرق اللسانياتِ العربيةَ همومُها وأشغالها العلمية التى حدت من فاعليتها فى تشكيل ثقافتنا المعاصرة . وقد أنتج هذا كله عددا من مظاهر الخلل فى التأليف اللسانى . وكاتب هذه الدراسة حين يرصد أبرز هذه المظاهر يرى لزاما عليه أن يستيقظ الأنظار إلى أمور : منها أنه هو نفسه واحد ممن يشرفون بالانتماء إلى حزب المشتغلين باللسانيات التى هى عنده أخطر العلوم الإنسانية مطلقا ، والقيمِّة على دراسة اللغة التى هى مجلى عمل العقل ووعاء معارفه ؛ ومنها : أن هذا الانتماء يبرئه من القصد إلى غمط هذا العلم والمشتغلين به حقهم ودورهم فى الثقافة العربية المعاصرة ، وأن من هؤلاء أساتذته الذين علموه وفيهم رفاقه وتلامذته من ذوى الفضل الذى لا يجحد ؛ ومنها أنه هو نفسه أيضا لا يبرىء عمله ونتاجه من مظهر أو آخر من مظاهر القصور والخلل التى يعددها ؛ ولا يزعم الكمال لنفسه إلا من افتقده . لهذا كان هذا الرصد نوعا من الحوار مع النفس وبين أهل البيت الواحد ، سعيا لكمال منشود بصدق النية وإخلاص العمل .

ونأخذ الآن فى ذكر ما نعده مظاهر للخلل فى المكتبة اللسانية العربية فنقول :

المظهر الأول : هو اشتمال هذه المكتبة على كَمٍّ هائل من « المقدمات » أو « المداخل » إلى علم اللغة أو اللسانيات (أو الألسنية أحيانا) لا يكاد يمتاز بعضها من بعض من حيث الغاية التى تنتصب لتحقيقها وتكييف بنية « المدخل » أو « المقدمة » على نحو تتحقق به الغاية . ومن ثم فقد جاء المحتوى العلمى فيها ملكا مشاعا بين كاتبيها ، وانتفت مظاهر التفرد والخصوصية . وليس أكثرها إلا استجابة آنية لمتطلبات المقررات الدراسية فى الجامعة ، وتلبية آنية لحاجات الطلاب ، مع ما يفرضه ذلك بالضرورة من تنازلات وتضحية بأشراط الجدية والصرامة العلمية الواجبة .

وصحيح أن حركة التأليف فى « المقدمات » و « المداخل » اللسانية لم تتوقف إلى يوم الناس هذا ولن تتوقف ، ولكن الأمر فيها يختلف عما هو الحال عندنا بملاحقتها الدائبة لتطور العلم ، وتنوع الغايات المبتغاة من التأليف ، والصياغة الخصبة والمنتجة لحقائق العلم ، وتنوع الانتماءات المذهبية والمدارس اللسانية . وأين نحن من هذا كله فيما كتبنا ونكتب من مداخل أو مقدمات ؟

الثانى : عجز اللسانيات العربية ـ لا سيما فى العقود الثلاثة الأولى من نشأتها ـ عن أن تعكس خريطة شاملة للمدارس والاتجاهات اللسانية الحديثة فى أوربا . وقد كان هذا وفاء من روادها الأوائل لا لتزامهم المدرسى . غير أن هذه الخريطة كانت ـ وما تزال ـ معقدة إلى حد كبير . وأنت إذا قرأت كتب رائد اللسانيات العربية الأول أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس رحمه الله وجدت عبارات يخطئها الحصر من مثل قوله : « ويرى علم اللغة الحديث كذا » ، أو « فى رأى علماء اللغة المحدثين كذا » . ومن هنا استقر فى روع جيل الخالفين من أمثالى أن « علم اللغة الحديث » علم واحد ، وأنه منظومة متجانسة من المقولات والتصورات يكاد يضيق الخلاف حول أسسها المنهجية ، أو ينتفى ، وأن المنتمين إلى هذا العلم إنما يصدرون عن رأى واحد فى المشكل الواحد . وهكذا انطلق كثير من أبناء جيلى وممن جاء بعدنا ليرصعوا أغلفة كتبهم سائلهم بعنوانات من مثل : « كذا فى ضوء علم اللغة الحديث » ، حتى إذا فتشت فى أكثرها لم تجد إلا طائفة من المقولات التى تلقاها أصحابها بالقبول ، ورأوا فيها مسلمات ومصادرات علمية لا تقبل الجدل ، لانتمائها إلى ما يسمى بعلم اللغة الحديث ، على حين أن أكثرها هو من الخلافيات بين أهل العلم من أتباع الاتجاهات والمذاهب المختلفة .

وهكذا كانت كتب الرواد التى وصلتنا ببعض المدارس اللسانية فى الغرب حجابا ـ فى الوقت نفسه ـ بين من جاء بعدهم وسائر المدارس اللسانية الأخرى ؛ وما كان ذلك عن خطأ من أساتذتنا ، ولكنه قعود الهمة والاستكانة العلمية من الخالفين .

الثالث : أن اللسانيات العربية لم تتصد للمشروعات القومية الكبرى ، ولم يستطع المشتغلون بها أن يقنعوا المؤسسات العلمية والثقافية المعنية بجدوى إنجاز الأطلس القومى للهجات ، أو كتابة تاريخ اللغة العربية (أو المعجم التاريخى لها ، وذلك أضعف الإيمان) ، أو إصدار ترجمات معتمدة يتولاها شيوخ هذا العلم لأمهات المراجع والمصادر اللسانية الحديثة . وكان حريا بالتأليف اللسانى ـ لو انتحى هذا المنحى ـ أن يغير كثيرا من مظاهر الاضطراب والخلل ، لا فى مجال اللسانيات فحسب ، بل فى علوم كثيرة أخرى ، كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الثقافات ، ودراسات الأدب الشعبى .

الرابع : أن الترجمات التى صدرت لأعمال لسانية غربية حكمها فى كثير من الأحيان طابع الاصطفاء ، أو المصادفة ، أو إيثار السهولة ؛ كما أن كثيرا منها يكابد مشقة السيطرة على الفكرة فى أصولها ، وإحكام العبارة عنها فى صياغتها العربية. وحسبك أن كتاب « سوسير » لم يعرف الطريق إلى العربية إلا بأخرة من الزمان ، وأنه حين أذن الله بذلك دخل العربية فى ترجمات ثلاث دفعة واحدة ، تفاوتت فيما بينها تفاوتا ظاهرا . واكتفى القادرون منا بالرجوع إلى أصله الفرنسى ، أو إلى ترجمته فى الإنجليزية . وكان حريا بنا أن يكون أول ما ينبغى نقله إلى العربية ، وأن يتصدى لذلك شيخ من أولى العزم والراسخين فى العلم .

الخامس : أن كثيرا من التصانيف اللسانية هى ترجمة أشبه بتأليف، أو تأليف أشبه بترجمة . وفى مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس ، بيد أن إثمها ـ فيما نرى ـ أكبر من نفعها ، لما تنطوى عليه فى الغالب من تعفية على الأصول ، وتشويه لها ، ومن عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة ، واستفزاز لها من سياقها العلمى والثقافى على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلفيق ظاهر فى أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث .

ذلكم هو حاصل القول فى « نقد الذات » ؛ **فماذا عن الشق الثانى من القضية ؟**

٣ ـ القول فى « مكاشفة الآخر » .

أما وقد قضى الله فى أمر اللسانيات العربية بما هو كائن ، فلم يكن بدعا من الأمر أن يتجرد للإفادة من علوم اللسان طائفة من المشتغلين بدراسة النص الأدبى من أهل النقد . وقد رأى هؤلاء ما أحدثته اللسانيات من ثورة شاملة فى الدرس الأدبى الأوربى بخاصة، وفى العلوم الإنسانية بعامة ، وعاينوا ما أنتجته من آثار علمية لا يشبهها إلا نتائج الانقلاب الصناعى فى تاريخ أوربا الاقتصادى . بيد أنهم تطلعوا إلى اللسانيات العربية وعطائها المرتقب فى دراسة النص الأدبى فلم يظفروا منها بطائل ، ولم يسعدهم أهلها على تحقيق غايتهم ، والجواب عما

يجيك فى صدورهم من مسائل ، فكان أن هبط كثير منهم بالمظلات على ميدان اللسانيات ، فجاسوا خلال الديار فوجدوها خلاء أو ما يشبه الخلاء ؛ ومن ثم أصبح جميعهم لسانيين بالهواية أو الحق الإلهى فى ساعة من نهار ، وصنفوا فى مسائلها أنحاء من التصنيف ، استشرت فيها عدوى التأليف بما يشبه الترجمة ، والترجمة بما يشبه التأليف .

والغريب ، وما عاد شىء فى هذا الزمان بمستغرب ، أن تقوم كتب ورسائل برمتها على مفاهيم لسانية مغلوطة ، يفتقد أصحابها أوليات المعرفة بطرق التحليل اللغوى ووسائله ، ثم يكون لها من ذيوع الذكر وبعد الصيت ما يكون ، ويتلقاها بالإطراء قوم يظهرون العلم بعظائم الأمور وهم عن صغارها غافلون ؛ بل إن من الرسائل العلمية ما يقوم على إعمال طرق تحليلية عاجزة أو مناقضة لما ينتصبون لتحقيقه من غايات علمية ؛ ومن ثم تراهم يكتبون تحت أخطر العنوانات أهون القول .

لقد اتخذت ألقاب الأسلوبية والبنيوية وما جرى مجراهما سردابا خلفيا لاقتحام معقل أخلاء أهله فكان بالنسبة لمقتحميه كأرض التيه ؛ ذلك بأن فحص النص الأدبى بالطرق الأسلوبية التقليدية ، أو بوسائل الأسلوبيات الموسعة ، أو بالاسترشاد بمقولات اللسانيات واستمداد نماذجها ، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللسانى على مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، يتأبى على أهل العجلة والتسرع . وإن لأعلم علماً ليس بالظن أن العلم لا يمتنع على من أخلص فى طلبه ، وأن اللسانيات ليست كهنوتا وطلاسم تتأبى إلا على من يملك كلمة السر . بيد أن هذا العلم العزيز الجانب لا ينيل نفسه لمن أراغ بُعد الصيت وحسن الأحدوثة بأقل الجهد وأيسر المئونة . وليس هذا منا قولا مرسلا بلا دليل ؛ فإن عندنا من الشواهد ما يضيق عن سرده هذا المقام ، ولقد عرَّفنا فى مقام آخر ببعضها وأعرضنا عن كثير .

وإذا كانت لنا من كلمة خالصة لله والعلم فإننا نتوجه مرة أخرى إلى زملائنا من المشتغلين باللسانيات العربية ؛ فبصلاح أمرهم يصلح إن شاءالله خلق كثير . لقد قام جيل الرواد من اللسانيين بمهمة تاريخية كبرى ، ولكنه ، ومن أسف فى كثير من الأحيان،لم يستطع أن يصنع على عينه جيلا من الباحثين صلاب الأعواد ، الحراص على الدرس والتحصيل والتجويد ؛ فخلف من بعدهم خلف لم يقوموا بعلمهم ، وكثير منهم ـ إلا من عصم الله ـ أضاع الموروث وقصر فى تحصيل الوافد ، فأخرجت الجامعات العربية كثرة كاثرة من الرسائل الجامعية ، تقصر عن تحقيق ما هو معلوم من شروط البحث العلمى بالضرورة . ومع ذلك تخرج هذه الرسائل وقد ذيلت بقائمة طويلة من المراجع الأجنبية ، ينوء القليل منها بأفهام العصبة أولى القوة ، ورصعت تضاعيفها بالمصطلحات الأجنبية وأعلام الفرنجة على نحو ظاهر الدعوى ، وإن من أصحابها ـ وقد عشت بين ظهرانيهم ربع قرن أو يزيد ـ من إذا سيم قراءة جملة واحدة بلغة أجنبية سيارة فى كتاب مدرسى لأعْنَتَه ذلك ؛ فما بالك بمصنفات اللسانيات المعاصرة ؛ وما أدراك ما هيه ؟

أنّى لعلوم اللسان والنقد ، والحال على ما ذكرنا ، أن تجتمع وتتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبى وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوى وأبعدها أثرا ؟ لقد أصبح النص الأدبى كجالس فيها بين كرسيين ، على مايقول الفرنسيون فى أمثالهم ، بين تفريط قوم وجرأة آخرين . وما أحسب الأمر مستقيما على الجادة إلا إذا أخذنا أنفسنا وطلابنا بالجد الصارم ، وآمنا ـ لسانيين ونقادا ـ بأن قيمة كل امرىء منا ما يحسنه ؛ فكلانا واقف على ثغرة من ثغور العربية هو عنها مسئول . ونحسب أن الإبداع الأدبى فى العربية هو أجلّ من أن نضيعه بين جمود يضع الباحث به أصابعه فى آذانه ، ويستغشى ثيابه ، وحداثة زائفة تقوم على أخلاط من المعارف لا يمسكها قوام ، وعجلة ظاهرة فى اعتساف الأمور ؛ إذ ماذا يبقى لنا ـ نحن الذين شرفنا الله بالانتساب إلى العلم ـ إذا أحببنا العاجلة ، وآثرنا ما يذهب جفاء من الزبد على ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض ؟





شهادات النقاد

تنشر المجلة فيما يأتى جملة من شهادات النقاد ، وتفتح الباب لكل الأساتذة المشتغلين بالنقد ، فى مختلف أنحاء الوطن العربى وفى خارجه ، للإسهام بشهاداتهم مسترشدين قدر المستطاع بمجموعة الأسئلة التى تتصدر هذه الشهادات ، وذلك لنشرها فى العدد القادم من المجلة .

- إبراهيم فتحى
- أدونيس
- جبرا إبراهيم جبرا
- حسام الخطيب
- شكرى عياد
- على الراعى
- لطيفة الزيات
- محمد زكى العشماوى
- محمد مصطفى هدارة
- محمود أمين العالم
- محمود الربيعى
- يحيى الرخاوى



شهادات النقاد

الزميل العزيز الأستاذ /

بعد التحية . .

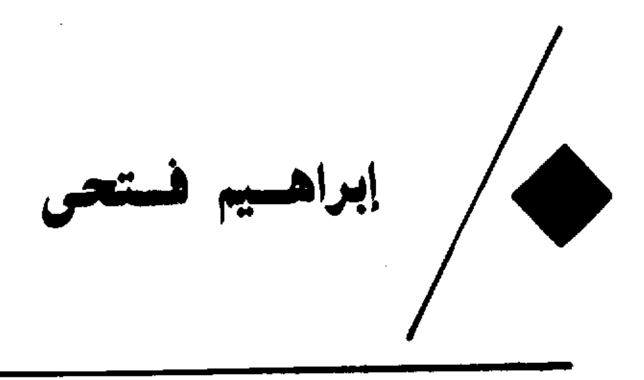
●● تزمع مجلة « فصول » إصدار عددها القادم حول موضوع اتجاهات النقد العربي الحديث . وسوف يتضمن هذا العدد مجموعة من الشهادات الشخصية لطائفة من أبرز المشتغلين في حقل النقد الأدبي ، ولما كنتم واحدا من هؤلاء فإننا نأمل إسهامكم في هذا العدد بتقديم شهادتكم من خلال الإجابة عن مجموعة الأسئلة الآتية :

١ – متى وكيف بدأ اشتغالك بالنقد الأدبي ؟
٢ – إذا كنت تكتب أدبا (شعرا أو نثرا) ، فهل بدأت أديباً ثم تحولت إلى النقد ؟ ولماذا كان هذا التحول ؟ وكيف كانت العلاقة بين عملك مبدعا وممارستك للنقد ؟
٣ – هل تصدر في نقدك عن بناء نظري في الأدب والفن بعامة ؟ وإذا كان فما الدعائم التصورية الأساسية التي يقوم عليها هذا البناء ؟
٤ – هل تأثرت في عملك النقدي بناقد أو نقاد سابقين ، من العرب أو غير العرب ؟ وفيم كان هذا التأثر ؟
٥ – كيف يكون مدخلك إلى العملية النقدية ؟ وعلى أساس من أي منهج يكون تحليلك للنصوص الأدبية ؟
٦ – بأي الأجناس الأدبية يتعلق معظم عملك النقدي ؟ ولماذا ؟
٧ – كيف ترى الواقع النقدي الآن على الساحة العربية ؟
٨ – ما المشروع النقدي الذي تود أن تنجزه في المستقبل ؟

●● هذا ويمكنكم أن تضيفوا من العناصر ما لا تستوعبه هذه الأسئلة ، وما ترونه مكملا لتصوراتكم وأفكاركم وممارستكم .

●● وفي انتظار أن نتلقى منكم في أقرب فرصة هذا الإسهام الذي سيكون بكل تأكيد مفيدا للقراء والدارسين على السواء ، أرجو أن تتقبلوا خالص تقديري وأطيب أمنياتي .

الدكتور عز الدين إسماعيل



إبراهيم فتحى

البداية

■■ فى نهاية الأربعينيات كانت الدعوة إلى « الأدب من أجل الحياة » تنبثق على مبعدة من المؤسسات التعليمية الرسمية وعلى مبعدة من الأجهزة الإعلامية . وكانت دعوة ذات طابع سياسى صارخ . وكان هذا الطابع السياسى مميزا كذلك للدعوة إلى منهج جديد فى الفلسفة والتاريخ والاقتصاد ؛ فقد كانت الأزمات متفجرة فى المجتمع القديم بجميع مستوياته ، وكانت السياسة هى بؤرة انصهار التناقضات المتعددة فيه . وكان النضال السياسى من أجل سلطة جديدة هو « واسطة العقد » فى كل المجالات الثقافية ، والقوة الدافعة لخلق ثقافة ديموقراطية .

وحينما أنظر إلى الوراء بعد كل هذه العقود ، أكتشف ــ على سبيل المثال ــ أن كتابات نعمان عاشور وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وعلى الراعى فى مجلة الفجر الجديد (منذ صدورها فى ١٦ مايو ١٩٤٥ ، حتى إلغائها ومنعها فى ١١ يوليو ١٩٤٦) ، ومعهم كمال عبد الحليم ولطيفة الزيات ، لم تقف عند « المضمون » الجهير ، بل كانت على نحو مضمر نموذجاً جديداً للأداء اللغوى . وكان على الراعى يناقش القول بأن الفن يوحد بين عواطف الجموع الشعبية وأفكارها وإرادتها ، أو يرتفع بها إلى مستوى أعلى ، وأن على الفن أن يوقظ الفنان فى داخل كل فرد من أفراد الشعب (يوليو ١٩٤٥) ، مستعملاً لغة شديدة الدقة والبساطة والحيوية .

لقد كانت كتابات الرواد السابقين تمثل « قوى معارضة لغوية » عملت على مناهضة السلطة الأدبية ، ورفضت الأداء « الرفيع المحنط الموحد » والأجناس المتحجرة ، وحاولت تأكيد أن الكلمات الفصيحة لا تستخرج من القاموس أو المتون العتيقة بل من مواقف التوصيل فى الحياة . ومن صيغ الكلام البسيطة التى يستعملها المتكلمون والسامعون فى دوائر ممارستهم لمناشطهم فى العمل وأغنيات الحصاد والقطاف ، واحتفالات مراحل العمر ، من ميلاد وختان وزفاف ، ومطارحات غرامية ، وقصص حكايات وفكاهات .... إلخ . ولم يكن أصحابنا من السذاجة بحيث يقيمون مطابقة بين هذه الصيغ البسيطة والأشكال الأدبية المركبة التى تستقى من نبعها . وقد تعلمت منهم رفض الزعم باختلاف فى الجوهر بين اللغة الأدبية واللغة اليومية ، ورفض التنقيب عن صفة مفردة بعينها أدبية أو جمالية أو نوعية . فهناك حوار بين حياة اللغة على الألسن وداخل الوجدان من جهة ، وحياتها الأدبية من جهة أخرى . حقاً هناك فروق متدرجة واسعة ، ولكنها ليست مطلقة ، وهى فروق على ضخامتها لا تغلق الباب أمام التداخل والتفاعل .

المحاذير :

ولكن هذا التكامل بين الأدب والحياة لم يرحب كثيراً بإقامة تمايز فى داخله ، وبخاصة فيما يتعلق « بالمضمون » ، وقد كان الظن السائد أن المضمون مماثل للموقف السياسى والفكرى . ومايزال إغفال نوعية المضمون الفنى دائما . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة منهج الواقعية الاشتراكية ؛ فقد كان ذلك الكتاب فى علم الجمال لهنرى لوفيفر (١٩٤٨ — ١٩٤٩ بالفرنسية وترجمته العربية ١٩٥٤) معروفاً للجميع ، وكان فيه تحديد واضح لفكرة أن المضمون الأدبى لا يمكن استنباطه بالاستدلال المنطقى من الفلسفة أو السياسة ، وكان يؤكد أن المضامين (بالجمع) فى العمل الفنى

متعددة ومتناقضة ، تتكثف فى مضمون متكامل جمالى نوعياً . وقد يكون هذا القصور الخطير ناجماً عن نظرة براجماتية ضيقة تجعل الفنان « نفراً » مطيعاً فى الجيش السياسى . وبعد أن واصلت الخمسينيات أهداف الأربعينيات السياسية فى أعقاب يوليو ١٩٥٢ وانفراد قسم من الحركة الوطنية باحتكار السلطة ، وبعد تأميمات ١٩٦١ التقدمية واجهت حركة « الأدب فى سبيل الحياة » مأزقاً حاداً . واتضحت التناقضات بين المعيار السياسى « التقدمى » والمعيار الأدبى . وقد قلت مراراً إن أفضل الكتاب والشعراء شعروا فى تلك المرحلة بإزدراء شديد لكلمة « واقعية اشتراكية » ، فهى تعنى لديهم الشعار السياسى الفج الغليظ البديل عن التجربة الفنية . بل لقد تحولت « الواقعية الاشتراكية » فى طبعتها الرسمية إلى نزعة محافظة تصفق للوضع الراهن لأنه ضد الإمبريالية ويسير قدماً إلى أمام .

وأخطأ كثير من دعاة الواقعية حينما وصفوا بعضاً من أفضل كتابات نهاية الخمسينيات وحقبة الستينيات بالسوداوية والسلبية والليبرالية والخروج على الالتزام .

وقد عانينا جميعاً من التطبيق الساذج لمعايير سياسية جاهزة على عناصر معزولة من العمل الأدبى بعد المبالغة فى تبسيطها وتحويلها إلى فكرة مجردة ، وقد شجع ذلك الرأى المضاد الداعى إلى فن خالص متحرر من الهموم الإنسانية غير مكترث إلا « بالأكروبات » فى الصياغة ، فن الخواء الروحى والعقم الاجتماعى .

التناقض بين المعيار السياسى المرحلى والفنى :

حينما صدرت الترجمة الإنجليزية لكتاب جورج لوكاتش « دراسات فى الواقعية الأوربية » (١٩٥٠) . أصبح من الممكن أن أتعلم بعض القضايا المنهجية بطريقة أعمق . وقد تعلمت من لوكاتش عموماً أن موضوع التناول الجمالى الأساسى ليس مجموعة معينة من الظواهر الممتعة للبصر والسمع ، وأوصافها اللغوية التى تعد من قبيل ما ينسب إلى الأزياء الملونة والوسائد الناعمة ، أو الحديث عن الجرس اللفظى الرنان ، ورص الكلمات ورصفها كأنها باقة من الأزهار . ولكن التناول الجمالى يتسع للظواهر كافة لا فى ذاتها فحسب ، بل كذلك من زاوية التطور التاريخى لقدرات الإنسان وطاقاته وخصائصه ، أى من زاوية رسم صورة لغوية متخيلة للشخصية الإنسانية فى تناقضات تطورها ، فى خلق الشخصية الإنسانية المعبرة فى كل عصر عن مصير الإنسان ومستقبله . إن الشاعر ــ مثلاً ــ يلتهم الدنيا بكل حواسه ويعيد تشكيلها لغوياً . وهو يرى الواقع بعيون عصرنا ، الذى فرض تغيرات عميقة فى نموذج الشخصية الإنسانية ، وفى نموذج الحواس الإنسانية وفى الواقع .

ومن المعلوم أن اللغة تسهم فى تشكيل الوعى والملامح الوجدانية والذات الفردية . فالإنسان يعطى نفسه شكلاً وهوية سيكولوجية من خلال الجماعة اللغوية التى ينتمى إليها ، ومن خلال تفاعل أصوات الآخرين فى النشاط الاجتماعى . وكل مرحلة فى تطور الأدب إنما تكثف مرحلة جوهرية للتطور الإنسانى ولطاقات الإنسان ، يتعرف فيها الناس كيفيات مشاركتهم فى خلق شخصياتهم الإنسانية طوال التاريخ . وما الروائع الأدبية إلا ذاكرة الإنسان وهو يخلق خصائصه الإنسانية الحقة . لذلك فإن قراءة الروائع « القديمة » مشاركة فى امتلاك نضال تراثنا القومى وإسهامه الخاص فى تطوير ثروة الإنسانية بأكملها . وكل رائعة من روائع الشعر العربى ــ مثلاً ــ تتجه نحو مركز ، نحو نقطة التقاء تطور هذه الخصوصية الجوهرية للإنسان أو تلك . فالأدب هو وعى الإنسانية بذاتها وتناقضات تطورها ومآزقه التراجيدية ومفارقاته الكوميدية (داخل التقاليد القومية المختلفة) . والوظيفة الفنية الحقة هى إدراج الفرد فى الكل الإنسانى الخلاق ، ورفعه إلى المستوى الإنسانى الحق (بالصراع بين جوهر الإنسان ووجوده اليومى المستلب فى عالم الاستغلال) ، وتكثيف وعيه بهذا الاندراج . . . أى الارتفاع بالفرد لكى يكون إنساناً « كليًا » ، أو كلية إنسانية ، تتحقق فى لحظات الخلق والتلقى .

وحينما نتكلم عن التقدم والتخلف فى الأدب ، فإننا نتكلم من زاوية الصور اللغوية للشخصية الإنسانية فى كليتها وتعدد جوانبها ، أى من زاوية طاقات الإنسانية النوعية الكلية الخلاقة . إذن لابد من الإشارة إلى الطابع المتناقض لتطور تلك الطاقات فى الأشكال السياسية التاريخية المتعاقبة .

ففى مصر كانت الذات الفردية عند بزوغ الرأسمالية ومع الاستقلال السياسى ، على الرغم من فاعليتها الحرة وطاقاتها الهائلة ، ممثلة بالتناقضات الصارخة . فمن حيث تكامل الفرد وعلاقته بالجماعة كانت هذه « الذرة » الفردية خطوة واسعة إلى الوراء بالنسبة للذات التقليدية . إن الابتذال السوقى والمنافسة القاتلة والسعى المحموم إلى الربح والمكانة ، والتمزق والخواء ، أى كل ما يخنق الفرد المعاصر جعل بعض الاتجاهات الأدبية حافلة بحنين سوداوى إلى

الفردية العتيقة التى بدت « متطورة » (!!) وفى اكتمال ، داخل عالم أصيل من البكارة والنضارة والتآلف داخل الفرد وخارجه .

وفى زمان أناشيد الاشتراكية والتأميمات ، كان المبشرون بالشعارات السياسية من البيروقراطيين ومقاولى الباطن والمتسلقين والبصاصين والكهنة يخنقون الفاعلية الحرة للأفراد ، والتفكير المستقل ، والموقف النقدى ، والترابط الطوعى بين الناس ، والتزامهم بتحديد أهدافهم الخاصة ، وكانوا يخلقون صورة للشخصية الإنسانية منتفخة بالهواء الفاسد والقيم المعلبة والجبن وخور الإرادة والانقياد الرخو والنفاق والعجز عن الإبداع .

لذلك كانت التقدمية فى الأدب من حيث خصوصية هذا المجال تستوجب رفض الواقع الرسمى على الرغم من تقدميته السياسية (ومناقشة ماركس لمراحل الازدهار الفنى ، وعدم مناظرتها للتطور العام للمجتمع ، مشهورة معروفة) .

الأدب . . . ممارسة لغوية :

وأنا أعتبر قراءتى لباختين عوناً هادياً صحح كثيراً من أفكارى عن اللغة ، وهو يعتمد على الماركسية كل الاعتماد فى فلسفته اللغوية ونقده للشكلية والبنيوية .

والأداء اللغوى عند ماركس هو الواقع الفعل الأول للفكر (تشكيل الإدراك الحسى والاستجابة الانفعالية وبناء المفهومات)، واللغة هى الوعى العملى المتغير للبشر ، وهى مشبعة بالنشاط الاجتماعى .

وقد تعلمت أن تحليل الأداء اللغوى لا يقف فى المحل الأول عند ألفاظ المعجم وقواعد النحو والصرف فى حياديتها الاجتماعية ، فهى ليست إلا الشروط المجردة لإمكان الحياة اللغوية . ولا أعتقد عند تحليل النصوص الأدبية أن اللغة ــ كما يذهب البنيويون ــ نسق ثابت معطى موضوعياً ، وسابق على أى أداء. ولا أعد النصوص أمثلة فردية لنسق عام يقع وراء التوصيل . وأوافق على الاهتمام بالكلام الحى فى التوصيل النوعى وفى التبادل والتفاعل مع الآخرين . لذلك أرفض الزعم بأن اللغة العربية الفصحى نتاج جاهز موروث أو قشرة متصلبة هامدة ، كما أرفض الزعم بوجود مقولتين منفصلتين متخارجتين هما اللغة والواقع الاجتماعى ، وقد سبقت الإشارة إلى أن الماركسيين جميعاً يقولون بتشكل الوعى الاجتماعى بكل مستوياته داخل مادة العلامات اللغوية ، وبأن الوعى الفردى يتأسس ويكتسب ملامحه وينمو فى هذه العلامات . ولم أرتكب قط خطيئة اختزال الفاعلية اللغوية الخلاقة إلى تحليل معجمى نحوى . . . أو بلاغى .

أجناس الأدب ــ أجناس الكلام :

وقد حاولت دائماً أن اهتم اهتماماً خاصاً بمسألة الجنس الأدبى . وأنا أعده مفهوماً مركزياً فى النقد الأدبى . وقد تعلمت من لوكاتش دور الجنس الأدبى فى تحليل اللغة الأدبية ، ومن ميخائيل باختين أن الجنس مفهوم تاريخى اجتماعى ، وهو بديل فى أجناس الكلام البسيطة لما عند البنيويين من البنى العميقة اللا زمنية المتجانسة ، والأنساق النحوية الأبدية وزمر المواضعات . والجنس فى الحياة اليومية والأدب ليس نسقاً مغلقاً (كما يصر كثيرون فى العالم العربى على الجوهر الروائى أو الشعرى النقى الخالص الأقنومى) بل هو عنقود عادات لغوية يضفى انتظاماً وظيفياً على ضروب التوصيل ويظل مفتوحاً على الضغوط المحوِّلة . وأجناس الكلام البسيطة أشكال ثابتة نسبياً لضروب التعبير (النطق الملفوظ) التى يستعملها المتكلمون والسامعون فى دوائر نشاط متباينة . إنها عند باختين تبلور على نحو مؤقت شبكة علاقات بين المتكلمين : إمكاناتهم النسبية ؛ علاقات السيطرة والخنوع ؛ أو الزمالة والرفقة وأهداف التوصيل ؛ علاقات « بنصوص » أخرى . فالأجناس تبلور تجارب وعلاقات اجتماعية ، وتجسد منطقها ، وتتغير بتغيرها ؛ إنها ذاكرة . . ذاكرة يطرأ عليها التغير .

أما الأجناس الأدبية فلا تتكون من كلمات متعاقبة وأشكال نحوية ، بل هى تركيب يدمج داخله الأجناس اليومية فى بنية وظيفية .

وعلى ذلك فأنا أحاول دراسة أشكال التوصيل (الرواية ـ القصة القصيرة ـ القصائد الفصحى و « العامية ») لا بوصفها مقولات معجمية أو نحوية أو بلاغية بل بوصفها طرائق للتوجه فى الواقع ونحو كلمات الآخرين ، وهى تحمل طابع تشكيلة من القيم ، وتقطيراً للتجربة فى « لغات » تتصارع على السيطرة والنفوذ .

ولا أعد التحليل اللغوى للأجناس الأدبية وقوفاً عند اللغة بوصفها نسقا فحسب ، بل أعد اللغة الواحدة صراعاً دائماً بين أنساق (لغات) ؛ بين عناصر نسقية وغير نسقية ؛ بين قوى حاكمة مركزية وقوى معارضة لغوية .

إن لغة « الجريدة » و « المذياع » التى تشكلت فى مجرى صراع ديموقراطى طويل مع السجع والقوالب الجاهزة والترهل البلاغى وصلت إلى السلطة تدريجيا ، ثم تشبعت بطبقات دلالة وبقيم إذعان لطريقة حياة سوقية ، وبصور جاهزة هى فى حقيقتها مسلمات تزيف الواقع ؛ لذلك كان كثير من قصص الستينيات فى وضع المعارضة اللغوية للغة المذياع والجريدة والخطبة السياسية .

وقد تعلمت ألا أدرس « المعنى » فى تجاور علامة وعلامة داخل نسق مغلق مقبول ، فذلك كما يقول باختين ليس إلا الحدود الخارجية لإمكان المعنى . بل حاولت البحث عن المعنى فى تفاعل متكلم وسامع (كاتب وقارىء) وسياق ؛ فى مجال للاستجابة هو معنى النص .

وحينما أردد القول بأن الأدب معمار لغوي فأنا لا أعنى أن النقد الأدبى دراسة تعتمد على « علم اللغة العام » ، بل إنه دراسة لأجناس الكلام البسيطة والمركبة ، و « اللغات » المتباينة داخل الشروط المجردة للغة الواحدة ، وتجسيد هذه « اللغات » لقيم وإدراكات حسية وتجارب مقتسمة مشتركة . فالمعنى ليس حبيساً داخل النص ، بل إن تعدد المعانى داخل النص الواحد نتاج لعلاقة تاريخية متبادلة بين النصوص والقراء .

تعدد معانى النص :

ولم تستهونى إعلانات الوفاة التى قدمتها البنيوية عن موت الإنسان (الذات الفردية والمؤلف) ، ولا تمجيدها لحياة العلامة اللغوية ، والنسق المتشيىء للعلامات . ولم أحاول حل شفرة أو شفرات النص الأدبى استناداً إلى نموذج يشبه نموذج « مورس » التلغرافى ، وإلى منهج يعد كل شىء فى النص قابلاً للبرمجة ، وللاستخراج من معادلات تشبه المعادلات الجبرية .

ومن ناحية أخرى لم أعجب بإعلان « ما بعد البنيوية » عن موت العلامة والنسق ورفض وجود مركز « علموى » وسط تنوع التجربة وتغايرها ؛ أى رفض وجود « نقطة نظر » ممتازة أو وضع ممتاز للإحاطة بالتجربة ، هو العلمى بحق كما كان البنيويون يزعمون .

ولم أفهم تعدد المعانى فى النص كما يفهمه « ديريدا » مثلاً وأنصار التفكيك باعتبار النقد « مونتاج » لنصوص متعددة فى النص الواحد ، وإطلاق سراح معان متعددة ، كما لو كان النقد « سيركا » ذهنياً متجولاً يقدم ألعابه فى حيز النص (أو فضائه العارى كما يقول أصدقاؤنا المغاربة) . ولا أعتقد بصواب القول بأن فى ذلك احتجاجاً على قيود الأحكام الأخلاقية العتيقة والصروح المذهبية ، بل أعتقد أن التفكيك لا يزيل تعمية ولا يحرر من قيد ، فهو يحتفظ على نحو ملتبس بكل شىء ، كما يجعل كل شىء موضعاً للشك ؛ فلا شىء يختفى ولا شىء يتصف بالثبات ، إذ لا توجد نقطة نظر ممتازة ، وكل النقاط متساوية الأهمية فى تجربة القراءة . وأنا أعد القول بهذه المساواة عقيدة تحكمية يقينية تفتقر إلى تبرير ، وأرى أن الزعم بأن النص « الحداثى » لا يتصف بأى ثبات أو وحدة ، وبأن هذا الثبات والوحدة تختلقهما استجابة القارىء ، وأن كل القراءات متساوية ، إنما يحول النص إلى فضاء يملؤه القارىء فحسب بانطباعاته .

ويتساءل كثيرون : ألا يفضى هذا « التحرير » للنص من كل الضوابط والقيود ، وجعله نصاً « تعدديا » إلى الإحساس بعقم اللعبة النقدية وخوائها بدلاً من الإحساس بثراء الإمكان الإنسانى ؟ إن فكرة « الجدية » نفسها مهددة بهذا المفهوم الذى يزعم أن الحياة والنصوص لعبة شطرنج ، يتجه الاهتمام فيها نحو تباديل وتوافيق لا متناهية تمارس بها قواعد اللعبة ، أو ألعاب متداخلة دونما تبرير ، فما من قيم « إيجابية » للحكم السليم .

وتجد تلك التصورات صدى عند الباعة المتجولين لإيديولوجيا رأس المال فى المجال الأدبى ، فبضاعتهم هى

اللا أدرية والريبية والعدمية واستحالة معرفة الواقع ، وفقدان الثقة فى الإنسان وفى قدرته على خلق صفاته وملامح واقعه ، وقدرة الأدب على خلق نماذج للشخصية الإنسانية المتفتحة .

إن هذه « الحداثة » الزائفة تشبه فى سلطانها ثورات ملوك الأزياء فى الثياب والسيارات والأثاث ، بإحداث انقلابات متلاحقة فى الشكل الخارجى ؛ وهى انقلابات سطحية ليست سوى لمجاهيد حديثة على السحنة العتيقة ؛ هذه هى حداثة البورجوازية فى أزمتها ومأزقها ، ولسنا أمام حداثة القوى الشعبية الصاعدة لتطوير وعيها وإحساسها بالعالم ، وخلق صورة جديدة للعالم والإنسان .

الخاتمة :

وليس معنى ذلك أننى أظن أن على النقد الماركسى أن يلحق الهزيمة النكراء بمدارس النقد الأدبى المتعددة وأن يقدم نفسه بوصفه البديل المنتصر عليها جميعاً ، لأنها فى التحليل الأخير ممثلة لإيديولوجيا العدو . فليس ذلك إلا جانباً محدوداً من المسألة يتعلق بالنظرة الفلسفية العامة المجردة والمقدمات الإيديولوجية لهذه المدارس .

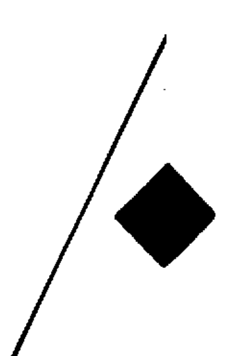
وأنا أنقل عن بعض الماركسيين (فريدريك جيمسون مثلاً) قولهم إن الإطار التفسيرى للماركسية من الثراء بحيث يستطيع تفسير نفوذ كل اتجاه من الاتجاهات النقدية فى حقبة معينة ، حينما يتوافق هذا الاتجاه مع قانون جزئى (أو موضوعى) داخل واقع اجتماعى وثقافى ممزق مجزأ إلى زوايا وأركان ودوائر منفصلة. إن الماركسية فى النقد تستطيع الإفادة من الاتجاهات والإجراءات النقدية التى تبدو فى الظاهر متناحرة ، وتستطيع أن تخصص لكل منها مشروعية جزئية تقوم بتعديلها وتحويلها داخل نطاق المنهج الشامل . وتلك العملية التحويلية ليست جمعاً تلفيقياً بل هى « تلغى » هذه الاتجاهات « وتنفيها » فى غمار احتفاظها بها .

إبراهيم فتحى



خواطر فى النقد

أدونيس



— ١ —

لا أزعم أنّى ناقد . ولا أتبنّى فى تذوّق الشّعر وفهمه أىّ منهج . ولئن صَحَّ لى أن أحدّد فى هذا المجال ما أنا ، فإنى أميل إلى أن أصفَ نفسى بأنّى رَاءٍ ، يتّجه نحو أفقٍ غير مرئى . وفى سيرى ألاحِظ واختبر ، وأكتشف ، وأعرف ، مشيراً إلى ما أراه عائِقاً دون التقدّم نحو هذا الأفق الذى أتطلّع إليه . ثم إنّ المنهجَ قد يكون جيّداً لمبتكرهِ ، لكنّه ، بالنسبة إلى غيره ، ليس إلا مدرسةً ، وأنا غير مدرسىّ . كلّ مدرسىّ باطل . ولا أكتم رأيى أنّ هذا المنهج أو ذاك أو ذلك مما يفخر باتّباعهِ كثيرٌ من الأصدقاء وغير الأصدقاء لا يُغرينى أبداً . ولا أشعر بأىّ ضعف إزاء ذلك ، أو بأىّ نقص ، أو بأىّ ضَير ، لِسببٍ أساسٍ هو أنّ المنهجَ أيّاً كان يُلغى الجسدَ ، ولغةَ الجسد ، وكلام الجسد . أى أنّه يلغى ، فى رأيى ، أعمقَ ما يُكوِّنُ علاقةَ الإنسان بنفسه ، وبالإنسان والعالم . هكذا أرى أنّ المنهجَ حجاب . وحينَ يمتلك المنهجُ الذّوقَ والتأمّل ، لا يحجبُهما وحدهما ، وإنما يحجب المعرفة كذلك . فالإنسانُ أكبرُ من المنهج ، وأوسعُ وأغنى .

— ٢ —

لا تبدأ بأنْ تكون ناقداً ، إلا إذا بدأتَ بِنَقْدِ نَفْسِك .

— ٣ —

النّقدُ أكثرُ من قراءة : ليس تفسيراً للنصّ أو تأويلاً وحسب . إنّه معرفة ، أو هو ابتكارُ معرفةٍ جديدة ، انطلاقاً من النصّ واستناداً إليه ، انطلاقاً مِمّا هُوَ ومِمّا قَبْلَه . والنّقدُ ، فى ذلك ، امتحانٌ للنصّ : هل هو « طبقةٌ » واحدة ، ولذلك سرعان ما « يموت » ، أو هو — على العكس — « طبقات » ، تموت طبقةٌ فتولد أخرى ؟ هل نَضب وَاسْتُنْفِد وأصبحَ عاجزاً عن توليد المعنى ، أو أنّه — على العكس — لايزال مُسْتَوْدَعاً من الطاقات التى تُولِّد المعانى ؟

وليس النّقد هذا الامتحان إلّا لأنّه يُضمر هذه التّساؤلات : كيف ينضبُ النصّ ؟ كيف يشيخُ ويموت ؟ ما معنى « موت » النصّ ؟ وما معنى كونه لا يموت ؟

— ٤ —

يُؤسِّس النّقدُ — دائماً — لبداياتِ كلامٍ آخر .

— ٥ —

النّقدُ كالفكر ، أو هو فِكرٌ لا يتغذّى ولا ينمو إلا بالتّساؤل المستمرّ . وهو لذلك يَضَعُ نفسَه ، لا الأشياء والنّصوصَ وحدَها ، موضعَ تساؤل دائم ، وإعادة نُظر مستمرّة .

إنّه نقيضٌ للمنهج المُغْلَق ، وهو لِذلِكَ بدءٌ يَظلُّ بدءاً .

العَملُ مِن أجل تأصيلِ هذا النّقد التّساؤليّ البادىء ، دائماً ، في المجتمع العربي ، ضروريٌّ وحيويٌّ كالعمل من أجل التقدم . إنّه جزء عضويٌّ من الحرّية والكفاح في سبيل الحرية .

— ٦ —

المعرفة العربيّةُ السّائدة معرفةٌ غير نقديّة ، ذلك أنّها نشأت وتَنْشأ في أحضان الجواب . ومن هُنا كان طابَعُها الغالب فقهيًّا ـ شَرْعيًّا ، حتى في الآداب والفُنون . وفي هذا ما يُوضِحُ كيف أنّ الثّقافةَ العربيّة المهيمنة تمارس النّقْدَ بطريقة غير نقدية والفكر والفلسفة بطريقة غير فكرية وغير فلسفية ، والعلم بطريقة غير علميةٍ ، والشّعرَ والفنّ بطرقٍ غير شعريّة وغير فنّية .

الثّقافةُ العربيّة المهيمنة مجموعةٌ من المؤسّسات الاجتماعية ـ الأخلاقية ـ السياسية . إنّها ثقافةٌ بلا ثقافة .

— ٧ —

المعرفة العربيّة السائدة تراكُمٌ تأويليٌّ للنص الديني ، أو شبه الدينيّ . وهذا النّصّ كافٍ بذاته ، كما يعلّمنا التقليد ، وتعلّمنا ثقافةُ الجواب : كافٍ لكلّ شيءٍ ، وكافٍ لكلّ معرفة .

إنّ تمثُّلَ الواقع دينيًّا هو ما يوجّه حياتَنا وتاريخَنا ، فكرَنا وأدبَنا وشعرَنا . والمقولاتُ التي نَتأمّلُ بها الإنسانَ والأشياء والعالمَ هي ، في بنيتها العميقة ، مقولاتٌ دينية . ولقد تميّز تاريخُ الفكر العربي بنقد الفلسفة والعقل نقداً متواصلاً ، أدّى إلى عزلِها وَزوالِها . ولا يمكن أن نبدأ بتأسيسِ فكرٍ عربيٍّ جديدٍ ونقدٍ جَديدٍ إلا إذا بَدأنا بنقد البنية الفكرية الدينيّة . فتجديد عالمنا لا يتمّ إلا بإعادة اكتشافِ الأصولِ التي بُنِيَ عليها ، لكن في أفقِ هذا النّقد .

يَبدأُ هذا التّأسيسُ بتجاوزِ القراءات الماضية للنصّ الدينيّ ، كما يتمّ الآنَ تجاوزُ القراءات النقديّة القديمة للنصّ الشعريّ .

ومعنى ذلك أنّ ثمّةَ أشياء أخرى علينا أن نقولَها في صدد النّصّ الدينيّ يختلف عمّا قاله السّلَفُ جميعاً ، وربّما تَناقَضَ مع معظم ما قالوه . وهذا يتطلّب تأمّلاً خاصًّا حول مفهوماتِ العودة والتّكرار ، الأصْل والأصوليّة ، الجُذور والخصوصيّة ، التّجاوز والجِدّة ، التّبايُن والتّماهي ، الاختلاف والائتلاف .

لسنا ، في هذا المستوى ، بحاجةٍ إلى دراسة الموروث ، بِمناهجَ مادّية أو مثاليّة ، أو إلى إعادة تدوينه كما يفعل بعضهم ، فهذا كلّه لا يُجدي إلّا بدءاً من اختراق الموروث عموديًّا بنظرةٍ جديدةٍ تتخطّى المسبَّقات وبناها في جميع أشكالِها .

— ٨ —

في تشديد النّقد العربي السّائد على الانحيازيّة السياسيّة ، ما قتل البُعْدَ السياسيّ ، وفي تشديده على المنفعيّة الجمالية ، ما قتل الجماليّ ، وفي تشديده على المصلحة المباشرة ما قتل البحث ، وفي تشديده على التّكتيك ما قوّضَ الاستراتيجية .

إنّه ، في النّتيجة ، نَقدٌ لا يضيء الواقع بل يحجبُه ، شأنَ الفِكر العربيّ السائد .

— ٩ —

العروبة ، أصليًّا ، متعدّدة ، لا واحديّة . ولم نعرف في العصر الحديث أن نَرفعَ هذه التعدديّة إلى مستوى القاعدة والمبدأ في حياتنا المدنيّة ـ الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية . وهذا خللٌ أساسٌ ، بل لقد ألغينا التعدديّة لصالح الواحديّة . وفي هذا ما قد يوضح أصولَ العنف وأسبابَه في حياتنا ـ السياسية على الأخصّ . وفيه ما يُوضح مَوْتَ النّقد .

— ١٠ —

ما الواقع الفكري العربيّ ، اليوم ، على مستوى السّائد ؟

الجوابُ ، كما يبدو لي ، هو أنّ حضارةَ الآخر غمرت الذات ، بحيثُ لم يَبْقَ من ثقافتها إلاّ أمران : لغوي ، يتمثّل في المعجم اللغويّ العربي ، وديني يتمثّل في قراءة خاصّةٍ للإسلام ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسيّ والسُّلْطويّ . أمّا ثقافة الحياة ـ التّقنيّة خصوصاً ، وأصولُها العلمية والرياضيّة والفلسفية ، فتجيء من الآخر .

وعَبثاً تَتوهّم هذه الذات أنها تقدر أن تواجهَ الآخر بلغتها ودينها . على العكس ، إنّ هذا الآخر يُهيمن اليوم على عقلِنا وطرق تَفْكيرنا أكثرَ منه في أيّ وقتٍ مضى ، حتى ليمكن القول إنّ ثقافتَنا اليوم هي جَسدٌ أجنبيٌّ بثوبٍ عربيّ .

والسّببُ في ذلك هو أنّنا نَمنع العقل العربي ، بشكلٍ أو بآخر ، من التّفكير في ذاته ، ومن المُساءلةِ والنّقد . وهذا ممّا يدفع العرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يُعَرِّبُوا فِكْرَ الآخر بنوعٍ من التّبنّي . لهذا لا يجوز أن نستغرب صدورَ كتبٍ تتحدث عن « تكوين » العقل العربي و « بنيته » ، دون أن تطرحَ سؤالاً واحداً حول الأسس التي كانت ولاتزال من خاصّيات هذا العقل ـ عنيت الوحي والنبوّة ، بخاصةٍ ، ودون أن تسأل سؤالاً واحداً حول القيمة المعرفيّة اليوم لهذه الأسس .

والسّؤال هو : كيفَ تقدر ثقافةٌ هذا شأنُها أن تواجه ما يُسمّونه بـ « الغزو الثقافي الأجنبي » ؟

النّقدُ الأدبي نفسه ، لا يبدأ إلاّ حين يبدأ بِنَقْدِ هذا الواقع الفكريّ العربي .

— ١١ —

المعنى هو فَعّالية الكلام ، أي فعاليّة العلاقات التي يُنتجها الكلام . يكون المعنى غنيًّا بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية . وفي هذا الحيّز ، يمكن القول إن « الشكل » هو المعنى . النّقد ، في بعض وجوهه ، هو الكشف عن هذه الفَعّالية .

— ١٢ —

المعنى الماورائيُّ الذي يُفْلِت من كلّ تحليلٍ عقليّ ، والذي يَتعذّرُ إدراكُه ، من المعاني الأولى التي يهجس بها الإنسان .

قد يقول بعضُهم إنّ الإنسان لا يقدر أن « يعقل » الغيبَ أو أن « يفهمه » . لكن ، أهناك ما يحولُ دوْن أن نتخيّلَه ، أو نتصوَّره ؟

ليس الكائنُ حاضراً إلاّ في غيابه ، وليس غائباً إلا في حضوره . إنّ حضورَ الغيب يكشفُ عن لا نهائيّته : يكشفُ عن أنّ هذا الحضورَ المُعايَن ليس إلاّ صورةً لا تحيط بكلّيتِهِ ، عَنْ أنّه ليس إلا غِياباً .

الكائِنُ حاضِرٌ غائِبٌ في آن .

إلى نَقْدٍ يكشفُ في النصّ عن هذا الحضورِ الغياب ، الغيابِ الحضُور ، نتطلّع اليوم .

— ١٣ —

النصّ نقدٌ يعيد كتابةَ النصّ الذى ينقده ، بشكلٍ آخر : ينقلُه من بنيته الأولى إلى بُنيةٍ ثانية . ومثلُ هذا النّقل ممكنٌ بلا نهاية . ولهذا يتجدّد معنى النصّ بلا نهايةٍ .

لا أحد يملكُ المعنى . لا أحد يَنْبغى أن يقاتل من أجل أىّ معنى . وليس المعنى وراءنا ، بل أمامَنا . لا نملكُه ، بل نتّجه نحوه . نتّجه نَحوه ، باستمرار .

وهذا مما يؤسِّس له النّقد .

— ١٤ —

النّقدُ قراءةٌ أولى . أولى دائماً .

القراءة الأولى للنصّ الدينيّ فرضَت معنىً . ثُمّ وضعته فى نظام . وفرَضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد ، عبر هذا النظام الوحيد . ثم أخذت تُحارب كلّ خارجٍ على هذا النظام ، بوصفهِ خارجاً على هذا المعنى . هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة أخيرة .

أنْ يُفرضَ معنىً وحيد واحد يعنى افتراضاً لنهاية العقل والمعرفة . هل يمكن أن نتصور يوماً تكون فيه المعرفة مكتملة بحيث تنتفى الحاجة إليها ؟ أو يوماً لا تَنْشأ فيه مشكلات جديدة لم تعرف سابقاً ؟ هل يمكن أن نفترض يوماً لا يعود الإنسان فيه محتاجاً إلى أن يطرح أى سؤال ؟

المعنى الوحيد ، المُسبّق ، يجيب : نعم .

لا يمكنُ لأية معرفةٍ أن تقدّم الأجوبةَ كلها . المعرفةُ ، مهما كانت كلية ، تَبْقى جزئيّة . لا يحيط بالغَدِ ، الأمسُ ولا اليوم . لا يحيط بسؤال الغدِ إلا كلامُ الغد .

لِنتأمّل اليوم فى الصراع على المعنى ، وباسْم المعنى . إنّ صفحات الكتب والمجلاّت والجرائد ، شأنها شأن الشوارع والسّاحات العامة ، تمتلىء بالحروب مِن أجل المعنى .

وتمتلىء أيضاً بالقتْل .

— ١٥ —

حين يجد الإنسان نفسه محكوماً بالبحث عن تلبية حاجات الجسد ، المباشرة والأولية ، كما هى الحال فى المجتمع العربى ، فإن جميع أفكاره وأعماله توجّهها المنفعية والوظيفية . هذا يُحوِّلُ الكلامَ نفسه إلى نوع من العمل ـ إلى سلاح لتلبية هذه الحاجات .

هكذا يصبح الكلام وظيفة ـ عملاً . هكذا يموت النقد .

— ١٦ —

النّقد الأدبىّ هو ما يَتجاوز أدبيَّته : إنه نَقْدٌ ثقافىٌ شامِل .

فى حين كانَ النّقد ـ (الفكر الأوروبىّ المسيحى) ـ يتغذّى من الأفكار الأرسطيّة (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد ، المترجمة ، فى القرن الحادى عشر) ، كان المجتمع العربى فى هذا القرن ذاته ، قد بَدأ « ينسى » ابن رشد وابن سينا ، أو « ينفيهما » . وبهذا التأثير كانَ ينشأ حِوارٌ ، داخل المسيحيّة ذاتها ، بوصفها فكراً ، بين « العقل » و « الإيمان » . وسلكَ هذا الحوارُ الطّريق نفسَها التى شقّتْها فلسفة التوفيق العربية : العقل لا يتعارَضُ مع الإيمان (النقل ، عند العرب) ، وإنما هو تكملةٌ ، بل ضرورىّ للنقل . هكذاً أكد القديس آنسيلم ، (١٠٣٣ — ١١٠٩) ، على غرار فلاسفة التوفيق العرب ، أنّ العقل قادرٌ أن يفهمَ أشياء الوحى ، وأن يفسرّها ، وأكد تبعاً لذلك ، أن وجود الله قابل للإدراك . أما ألبير الكبير (١١٩٣ — ١٢٨٠) فقد أكد أن الطبيعة ، خِلْقَةَ الله ،

عَقْلية . وألف القدّيس توما الأكويني (١٢٢٨ — ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل . أما دن سكوت (١٢٦٥ — ١٣٠٨) فقال بمحدوديّة العقل التي تمنعه من أن يفهم العناية الإلّهية والتثليث (هل تأثر في ذلك بالغزالي ؟) .

لكن ، بدءاً من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان ينفصلُ عن العقل وعن الطبيعة ، وذلك بقوّة النقد . ثم فَصَل هذا النّقدُ الطبيعةَ عن الله وعن الإنسان . وفصل الإنسانَ عن الله وعن الطّبيعة . هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت ، وانفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصل السياسي عن الدينيّ .

وبدءاً من القرن الثامن عشر ، أخذت تنشأ تحالفاتٌ بين العلم والتقنية ، وبين النزعة الإنسانيّة والعلم ، على نحو أدى إلى أن يُصبحَ أساسُ كل شيء في نفسه لا في غيره : أساس العقل في العقل (المنطق) ، وأساس العلم في العلم (التجربة) ، وأساس الإيمان في الإيمان .

وهكذا تمت في أوروبا الثّورات الفكرية والعلميّة والتقنية والاجتماعية والأدبية .

والسؤال الآن : أين نَقْدُنا — (فكرُنا) العربيّ من هذا كلّه ، مساراً ومُمارسَةً ؟

— ١٧ —

الكلمةُ ، بحسب الوحي الدينيّ ، مادّةٌ سماوية . لكنّها بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية ، مادّة دُنْيَويّة — اجتماعية .

لماذا يهمل النقد العربي دراسة الخصائص المميزة للمادة اللغوية العربية ، في النص الأدبي ، بدءاً من هذه المفارقة الساطعة ؟

ألا يفقدُ هويّته ذاتها بهذا الإهمال ؟

إن أساسَه هو في الأساس الذي تُرْسيه طبيعةُ العلاقات بين الكلمات والأشياء ، في النصّ الشعريّ ، بِخاصّةٍ ، وبدءاً من هذه المفارقة نفسها .

— ١٨ —

الإنسانُ في علاقته بذاته لا يُدْرَك . الإنسانُ صورةٌ لمعنى لا يُمكن اكتناهُه . وفي هذا محدوديّةُ الإنسان ولا نهائيّتُه معاً : محدوديّته ، لأنه لا يعرف أقربَ الأشياء إليه : ذاته ، ولا نهائيّته ، لأنّه حين يعرفُ ذاته ، افتراضاً ، ينتهي ، أيْ أنّه يصبح سطحاً ، أو صَفْحةً بيضاء ، ويبطل أن يكونَ إنساناً .

الشّعر هو لغةٌ لإدراكِ هذا الذي لا يُدْرَك . وهذه اللّغة هي ما أسست لها التّجربةُ الصوفيّة العربيّة ، وَمارسَتْها على نَحْوٍ فريد .

والنّقد هو غوصٌ على هذه اللّغة ، وفيها .

في هذا المنظور ، يقول الشاعر : الشِّعر يُعْنَى بالوجود ، بوصفِهِ كُلّاً ، لا بجزء منه ، الواقع أو ما يُسمّى كذلك . وجماليّة الشّعر جماليّةُ وجود ، لا جماليّةُ واقع .

ويقول الشاعر : لا أقدر أنْ أصِلَ إلى الحقيقة ، إلا عبر إحساساتي . وتُخطىء حواسّي . لكن ، أليست « الحقيقة » نوعاً من « الخطأ » ؟ أعني « الخطأ » السابق ، الذي لم يكتشفه بعد « الخطأ » اللّاحق ؟

من هذه الشُّرْفَة ، لا يكونُ ما نسمّيه بـ « الحقيقة » إلا خَطأً نصطلح على إعلانه صواباً — لكن ، إلى حين .

ويقول الشاعر : هكذا أصغي دائماً إلى الطبيعي فيَّ ، لكي أقدرَ أن أنفذ إلى ما وراءه .

« الطبيعي فيَّ » : أي الجنس ، في المقام الأول . فلحظة يكشف الجنسُ عن تمزّقِ الوجود ، يكشفُ عن وحدته .

الجنسُ نشوةُ هبوطٍ إلى الأعماق ، كمثل الشّعر . سَفَرٌ إلى التّخوم والأقاصي . وهو ، في ذلك ، معرفةٌ وتذكّرٌ في آن .

والإحساس بأنّي أعيش جسدي وجسديّته ، بَشَرتي وأعصابي وخلاياي ، إحساسٌ بأنّي أعيشُ ما لا أقدرُ أن أعبّر عنه : كأنّي أغرقُ في ماء طفولتي ، كأنّي أعود طفلاً ، كأنّي أعودُ جنيناً يتحرّك في نواةٍ يحرّكها قطبان مُتّحدان ، مُتداخلان :

موتٌ يخرجُ من الموت ، وحياةٌ تتّجه إلى الحياة .
كأنّي أهبطُ في ما لا يُدْرَك .
النقد هو أيضاً هبوطٌ في ما لا يُدْرَك .

— ١٩ —

أضع ، اليومَ ، بين المهمّات النقديّة الأولى ، مهمّة تحليل الشكل — الدّلالة في اللّغة السائدة . فهذه اللّغة تكاد أن تمحوَ النشوة والرغبة والحيويّة . إنّها سَدٌّ بين الواقع والإنسان .

والقصور أو العجز الذي ينسبه بعضُنا ، اليوم ، إلى اللّغة العربيّة لا يعود إلى اللّسان العربيّ ذاته ، كما أشرتُ مراراً وأكرّره ، وإنّما إلى بنيةٍ معرفيّة حوّلت اللغة ، بطرائقِ استعمالها ، إلى ركامٍ من المفهومات والتّعليلات ، وجعلت منها آلةً لا تُنتِجُ إلا نفسَها ، وحوّلت المعرفة ، تبعاً لذلك ، إلى نوعٍ من الانعكاسِ المرآتي . وهو تحويلٌ ساعدَ في تثبيت الدّعوى بأنّ بين ألفاظِ اللّغة والحقائق المعطاة ، مسبقًا ، علاقةٌ بل مطابقةٌ تامة ، لا يجوزُ العبثُ بها .

إنّه تحويلٌ جَعلَ من الكلماتِ أوعيةً تمتلىء بأجسامٍ باردة ، اسمُها « الأفكار » ، بدَت فيه حركة التّعامل بالألفاظ ، كأنّها حركةُ تبادلِ بضاعةٍ ، أو كأنّها « عُمْلَة » . هكذا بدت اللّغة أشبه بقاطرةٍ تسيرُ على سكّةٍ واحدة ، لغايةٍ واحدة : إفراغ ما تحمله ، أيْ تبليغ « الأفكار » بشكل مباشر ، واضح . ومع تزايُدِ القمعِ السياسي — السّلطويّ ، هَيْمنَت طريقةٌ معيّنة لقراءة العالم ، بواسطةِ هذه « اللغة » ذاتها ، وسادَ ، بالتالي ، نظامٌ معرفيٌّ مُحدّد ومحدِّد .

هكذا نعيشُ ونفكّر ، منذ قرونٍ متعددة ، وفقاً لهذا النّظام : نُوَجَّهُ مسبقًا ، فكراً وحساسيةً وتعبيراً ، وتُحدَّد معرفتُنا بالدّلالات السياسية — السلطوية ، ونحملُ الكلمات ، كأنّها أشياء وأدواتٌ ، أو كأنّها أسلحة .

نُضيف إلى ذلك أنّ الاستعمالَ المؤسّسي — الوظيفي الذي هيمنَ على اللغة ، طوال هذه القرون ، راكَم على جَسدِها ، صَدَأً هائلاً من القشور والمواضعات والتّكرارات ، أدّى إلى نشوء عازلٍ بينها وبين حركة الحياة ، وطمسَ حيويّتَها وطاقاتها . وقد تطابَق هذا الاستعمال ، إيديولوجيًّا ، مع العادات والتقاليد الموروثة تراكميًّا ، ومع علاقات الانحطاط والتبعيّة السياسية والثقافية . وهذا كله أدّى إلى هيمنة خطابٍ ليست له أيّة علاقةٍ إبداعية مع العالم الشخصي الداخلي ، ومع مجهولات العالم ، وتفجّرات الذات الخلاقة ، ومع مهمّات الفكر الحقيقية .

— ٢٠ —

أقولُ : يُؤسِّس النّقد دائماً لبدايةِ كلامٍ آخر . لكن ، ما الكلام الشعريّ العربيّ السّائد اليوم ؟ إنّه الكلام الذي يلبّي الحاجَة الذهنيّة السّائدة ، والمتعَ المرتبطة بها ، أو المتولّدة منها . ولهذا الكلام أسواقُه « العكاظية » وغيرُها ممّا هو أشدُّ تعقيداً وأكثر إتقاناً : وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة والمكتوبة . إنّه كلامٌ — سِلْعَة . وكما يَستندُ ترويجُ السلعة — الشيء إلى فَهْمِ دوافعِ من يَسْتهلكونها ، يستند كذلك ترويجُ السلعة — الكلام ، إلى فهم دوافع من يقرأونها أو يسمعونها أو يرونها . ويركّز هذا التّرويج ، في الحالين ، على التلبية والاستجابة ، أكثر مما يركّز على السّلعة نفسها .

وطبيعيٌّ أنّ الغايةَ من الكلام — السلعة ليس أن « ينقد » أو « يَسْتَشْرِف » أو « يغيّر » ، وإنّما الغايةُ أن « يُوجِّه » وأن « يبشر » وأن يُسَيْطِر » . ومن هنا التّركيزُ على الدور والوظيفة : خَلق مناخ الاسترخاء ، ومناخ الاستيهامات التي تُوهِمُ بإشباع الرغبات المكبوتة ، أو الحاجات المباشرة . وهذا مما يُسهِّل ترويضَ القارىء أو السامع أو الناظر ، وتجريدَه من الوعي النقدي ، وتسييرَه ، أو تحييدَه ، بحيث يصبح امتثاليًّا ، يَخْمدُ فيه حس المعارضة ، وتنطفىء شهوةُ السّؤال .

الفكر ـ النقد نوعٌ من العمل . خلوّ الحياة من الفكر ـ النقد نوعٌ من اللاّ عمل ، من البطالة : « عطلة » للذهن والعقل . والفكر ـ النّقد نتاج ، والحياة التى تخلو من الفكر ـ النقد نوعٌ من وقتٍ « يملؤه » الفراغ .

الحالة الأولى تَضعُ الإنسانَ أمام عبءٍ حضاريّ . الحالة الثانية تريحه من كل عبء ، وتُسْلِمُه إلى الاستسلام . وهكذا تتمّ السيطرة ، فى مناخ هذا الاستسلام ، على الأفراد ـ على سلوكهم ، وآرائهم ، واختياراتهم .

لهذا نَرى أنَّ ما يُحارَب فى المجتمع العربى وما يُمْنع هو الكلام الذى يبعث على الفكر ـ النقد ـ العمل . ونرى أنّ الحريّة فيه « مضمونةٌ » لِلاّفكر ، لِلاّنقد .

وإذ يُرْبَط ، هنا ، « الحاضِرُ » بـ « الماضى » ، يُخيل للمستسلم أنَّ الاستسلام حالةٌ متواصلة ، بل « حَتْميّة » لا مفرّ منها . لهذا بدلاً من أن يوجّه طاقته إلى التفكير ، والنّقد ، والعمل ، يوجّهها من أجل أن « ينسى » . هكذا يتحوّل هذا « النصّ » السائد الذى يحاصرهُ قراءةً ومشاهدةً وسماعاً ـ يتحوّل إلى بَلْسَمٍ شافٍ .

وهكذا يُموِّه هذا البلسم القمعَ فى مختلف أشكاله ، بالإضافة إلى أنّه يشوّه الوعىَ ، ويحجب المشكلاتِ الحقيقية ، ويرسِّخ السائد .

بَلسَمٌ ـ اسْمٌ آخر للطغيان والعبوديّة .

— ٢١ —

الحدث هو « كلام » الواقع ، والكَلامُ هو « حدَثُ » اللّغة .
ولا يُمكن أن تَنْشأ مطابَقة بينَ الحدث والكلام ، أو بين الواقع واللّغة .

ومحاوَلةُ الشّاعر أن يكونَ ترجماناً للواقع لا تؤدّى إلى إيضاحه وإلى الكشْف عنه ، وإنّما تؤدّى ، على العكس ، إلى مَزيدٍ من تَعْميتهِ ، وحَجْبهِ . العمل هو المجال الذى « يتكلّم » فيه الواقع : يَتغيّر ويتطور . والخيال هو المجال الذى « تُحْدِثُ » فيه اللّغة : تؤسِّسُ صوراً ، وتُقيم علاقاتٍ ، وَتفتح آفاقاً للتخيّل . العمل بن مملكة الضّرورة ، وهو لذلك محدود . أمّا اللغة فانفتاحٌ على الخياليّ ، ولذلك فإنّ مجالها غيرُ محدود .

حين نسمع أحدهم يقول ، مثلاً ، إنّ الكلام الشعرىّ يجب أن يكونَ ترجماناً للواقع ، أو تعبيراً عنه ، فذلك يَعْنى ، بالنّسبة إليه ، أنّ على هذا الكلام أن يُعيدُ إنتاج تصوّره هو للواقع ، أى أفكاره هو ، وظنونَه وأوهامَه . وفى هذا لا يقدّم الكلام من الواقع إلا انعكاساً لمعرفةٍ مسبَقة . أى أنّه يزيدُنا بعداً عن الواقع ، ويزيدنا جهلاً به .

نُضيف إلى ذلك أنّ الحدثَ (الجميلَ أو القبيح) هو ، فى حَدّ ذاته ، أجمل (أو أقبح) من الكلام الذى يَعكسُه ـ وَصْفاً ، أو مدحاً ، أو هجاءً . لا يمكن الشاعر أن يُكوِّن وردةً من الكلام تضاهى أو تطابقُ وردةَ الطّبيعة . إنّ « لِكلام » الواقع (الأحداث ، الظّواهر ، الأشياء) منطقاً يختلف جوهريًا عن المنطق الذى يحكم كلامَ اللّغة ، وليس بينهما أىُّ تطابُق .

— ٢٢ —

ما يَصِحّ على أشياء الطّبيعة ، يصحّ على أشياء الإنسان . لا يمكنُ الشّاعر أن يكوّنَ بكلام اللّغة جسداً شهيداً يُضاهى جسدَ الثائر الشّهيد أو يُطابقه . إنّ دوْر الشاعر فى الحالتين لا يكمن فى « الوَصْف » مَدْحاً أو ذمًّا ، وصف الحدَث ، وإنّما يكمن فى شىء آخر : فى دلالة الحدث ، فى معناه ، وفى معنى هذا المعنى .

هكذا يرَى الشّاعر إلى النّضال الوطنى ، مثلاً ، من حيث هو بُعْدٌ متحرّكٌ ، وطاقة تحويليّة ، ومن حيث هو رابطٌ يصل بين الواقع الذى يفجّره وما يتخطّاه ، بين الرّاهن والمقبل . وقد يتوقّف هذا النّضال بأحداثه الظّاهرة المحدّدة ، لكنه يظلّ قائما ـ من حيث هو اتجاهٌ وتطلّع . وأهميّة المقاومة الوطنيّة ، مثلاً ، فى هذا المنظور ، هى أنّها تتجاوز حدودَها ، لحظةَ تبدو أنّها مجرّد أعمال محدّدة ومحدودة . ودور الشعر ، فى هذا الإطار ، هو أن يكشفَ عن هذه الأبعاد الخفيّة ، غير المحدودة التى تجسّدها الطّاقةُ الإنسانيّة الخلاقة .

— ٢٣ —

لا يقدر أحدٌ أن يمتلك معرفةَ الواقع ، لكي يقدر أن يَدّعيَ المطابقةَ التامّة بين الواقع ومعرفته . أنا ، أنت ، هو : لا نعرف من الواقع إلاّ بعض الصفات الثانويّة إجمالاً ، والتي أضْفَيْتها عليه ، إمّا ذاتيّة كلٍّ منّا (انفعاله ، موروثه) وإمّا العادة . فالواقع ، هنا ، هو إذن ما يتخيّله كلٌّ منّا في وعيه ، وليس الواقعَ بما هُو وكما هُوَ ، في ذاته . هكذا ما ليس لي ، ما ليس ذاتيًا ، أجعلُ منه ملْكاً لوعيي ، لفكري ، لي . أغتصبه ، مُخْضِعاً إيّاه لتصوّراتي .

بدئيًا ، لا تطابُق بين ما نسمّيه الحقيقة وما نسمّيه الواقع . الحقيقة التي يؤمن بها كلٌّ منّا ليست إلا صورةً جزئيّةً من الواقع الذي لا نَفَادَ لِصُوَره . إذن ، عليّ — إذا كنتُ واقعيًا ، وأؤمن حقاً بالواقع أن أؤمنَ أنَّ هناك حقائقَ أخرى تمثّل صوراً أخرى منه . ففي الواقع الواحد ، المشترَك ، حقائقُ متعدّدة .

وهذه الحقائقُ ليست مطلقةً ، وليست نهائيّة . ذلك أنّ عليَّ ، إذا كنتُ واقعيًا ، ان أؤمنَ أنّ الواقعَ متحرّكٌ دائماً — وأنَّ على الحقائق ، لكي تكونَ واقعيّةً ، أن تكونَ ، هي أيضاً ، متحرّكة .

الواقع إذن ، تعدّديةُ حقائق . حين لا نرَى فيه إلا حقيقةً واحدة ، نفرضها على الجميع بقوّةٍ ما ، أو بسلْطَةٍ ما ، فنحنُ لا نشوّه الواقعَ والحقيقةَ وحدهما ، وإنما نشوّه كذلكَ الإنسان ذاته .

والحقيقةُ إذن ليست مُعْطاةً ، بِشَكْلٍ مُسْبَق . إنّها ، على العكس ، بَحْثٌ — سِبَاقٌ في البَحْث ، ومباراةٌ في المعرفة ، وجَهْدٌ متواصِلٌ للاغتناء مِنْ حركَةِ الواقع ، وإغنائها . وفي هذا يكمنُ سِرُّ الدّيموقراطية ، وسرُّ التقدم .

دونَ ذلك يصبح الواقع حلبة صراع أعمى ، وتصبح الحقيقة تسلطاً ، وتصبح السلطة إرهاباً .

— ٢٤ —

في هذا المستوى ، نَفهم كيف أنَّ الشّعرَ لا سلطويٌّ بامتياز ، وكيف أنّه رمزٌ لكلِّ ما ينفي السّلطويّةَ باسْم الحقيقة والمعرفة . أعمق ما يقوله لنا الشعر هو أن الحقيقة والمعرفة ، خارج السّلطة ، أيّة سلطة ، وعلى الأخصّ — السّلطة في شكلها السياسي — « الواقعي » .

في هذا المستوى كذلك ، يجبُ التّوكيدُ على تأسيس قراءةٍ جديدة (نقْدٍ جديد) .

توكيدنا على تأسيس كتابة جديدة . القراءة « القديمة » — المُتواصلة ، تُدْخِل النصَّ الشعريّ في غربال تصور أصحابها ، الخاص ، للواقع . فإذا رأوا في هذا النصّ ما يتطابق مع تصوّرهم ، وما يُعيد إنتاج استيهامهم ، أحبوه ووصفوه بالواقعي ، وإذا لم يروا ذلك ، رفضوه ، وقالوا عنه إنّه غير واقعي — وربما قالوا إنّه ليس شعراً . وهم في موقفهم هذا ، لا يحبّون الشّعر في ذاته ولذاته ، وإنما يحبّون « تصوّرهم » الذي أعيد إليهم ، ويحبّون الشعر بوصفه وظيفة حَقّقت هذه الإعادة . لكن هذا « التصوّر المعاد » ليس إلاّ حجاباً يغطّي الواقع . وتكون وظيفة الكلام الشعريّ هنا ترسيخَ السلطة القائمة ، وترسيخَ الجهل السائد . والشعر ، بهذا المعنى ، عند أصحاب هذه القراءة « يعمل » و « يُفيد » .

إذ نُدرك ذلك ، ندرك أهميّة النصّ الشعريّ الجديد ، حقًا ، وأهميّة القراءة الجديدة ، حقًا . إنّه النص الذي يُتيح لنا ، بهذه القراءة ، أن نتساءل ونَتخيّل ، ويقدّم لنا « معرفةً » لا « تعمل » ولا « تفيد » لأنها ليست وظيفية ، وإنّما هي نشوة وغبطةٌ تتيحان لنا مزيداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم ، تتيح لنا أن نَزْدادَ انْفِتاحاً على الإنسان والواقع ، وأن نزدادَ قدرةً على الإحاطة بهما . هكذا يدفعنا الشعر ، بفعل التساؤلات والتخيّلات التي يولّدها فينا ، إلى رَفْض كلّ ما يأسر الإنسان والواقع ؛ يدفَعنا إلى تجاوز حدودنا ، إلى أن نفجّر دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الإنسان ، ورؤية الواقع . وما يقوله الشعر مكانٌ دائم لسؤالٍ يقودُ إلى مزيد من الأسئلة : تسمي ما لا اسْمَ له ، لكنّها لا تبلغ أبداً ما تَتّجه أو ما تُشير إليه .

استطراداً ، ما تكونُ قيمة التقويم الإيديولوجيّ للنصّ الشعريّ ؟ جواباً عن هذا السّؤال أقولُ إنّ الأساسي ، المبدئيّ والأوليّ ، في تقويم النصّ الشعريّ ، هو المعرفة الشعرّية : معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعريّ ، وماهيّة اللغة الشعريّة ، وتاريخيّة هذه اللغة ؛ فبهذه المعرفة وحدها يمكن تقويم النصّ الشعريّ بخصوصيّته ، وبالأدوات التي

تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصيّة ، وتدلّ عليها . ولذلك فإنّ النّظرَ إلى النصّ الشعريّ بمنظار إيديولوجيّ ، يطمسه ، ويحجب حقيقته ، بل يتعذّر أن تنطلقَ من موقفٍ إيديولوجيّ مسبق ، وأن تَقفَ ، في الوقت نفسهِ ، مَوقِفاً نقدياً حقيقيًّا . وذلك لسببٍ أساسيّ هو ، من ناحية ، أن الموقف النقديّ الحقيقيّ يرفضُ كل صيغة مسبّقة ، أي يرفض الإيديولوجيا بوصفها صيغاً مسبقة ؛ وهو أنّه ، من ناحيةٍ ثانية ، يبدأ قبل كل شيء ، بفحص الصيغ المسبّقة ، الجاهزة ، فحصاً نقديًّا .

ونحن نعرف بالأمثلة الحيّة من الكتابات النقديّة الإيديولوجيةفي الثقافة العربية ، أن الإيديولوجية في المجتمع العربي تُمارس النّقدَ الشعريّ منطلقةً من مسلّماتٍ ليست من طبيعةٍ شعرّية ، وإنّما هي من طبيعة فكريّة وظيفية . فهي ترى ، مثلاً ، أنّ اللّغة للشاعر هي لكي « يبلّغ » أكثرَ ممّا هي لكي « يعبّر » . فالشّاعرُ وسيلةُ اتّصال وتَواصُل ، لذلك يجب أن يحقّق نَصُّه الشعريّ : الإفهامَ ، والفائدة ، والإقْناعَ . فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحاً ، ومفيداً ، ومقنعاً . وهكذا تُهْمِل أو تهمّش العالَم المجازيّ ـ التخييل الذى هو جَوْهَرُ الشّعر .

ومن هنا يجيء تأكيدُ الموقف الإيديولوجي على ما يُسمّى بـ « المعنى المشترك » ، الذى يتألّف من عناصر معرفة مشتركة ، مؤسّسه وشائعة ، بوصفها معرفةً مشتركة . ذلك أنّ قيمة « المعنى » ، ومن ثم الشعر ، هي ، بحسب الموقف الإيديولوجي ، في كونه مشتركاً ، وفي أنّ قدرتَه التأثيريّة ـ الإقناعية كامِنةٌ في كونهِ مشترَكاً . الشعر ، والحالةُ هذه ، « يعمل » بالمشابهة والتذكر : يقول لجماعة المؤمنين بهذه الإيديولوجيّة أو تلك ، الأشياءَ والأفكار التي تشبه ما يعرفونه ، أو تذكّرهم بما يعرفونه . يقول لهم ما عندهم ، فيزيده وضوحاً وثباتاً ؛ فهو في الحقيقة لا يقول شيئاً « جديداً » عليهم .

وهذا مما يؤدّي إلى أن تكونَ النظرية الإيديولوجية في الشعر ، نظريّةً في التلقّي ، لا في الإبداع ؛ لأنّ هذا يثيرُ بطبيعته تناقضاتٍ وإشكالاتٍ كثيرة : بين الدالّ والمدلول ؛ بين الذّات والموضوع ؛ بينَ الكلام والعمل ؛ بين الفرد والجماعة ؛ بين الرّغبة والسلطة . وأمام هذا كلّه تقف المذهبية الإيديولوجية عاجزةً تماماً ، أو على الأقل تهملها ، وتحيد عن مواجهتها ، بشكلٍ أو آخر ، بحجّةٍ أو بأخرى .

وفي هذا ما قد يُفسّر القولَ بثنائيّة « اللفظ » و « المعنى » ، أو « الشكلِ » و « المضمون » . فالمعنى ، بحسب المذهبيّة الإيديولوجية ، موجودٌ فيها هي ، مسبّقاً ، وقد أعطته مرّةً واحدةً وإلى ما لا نهاية ، بوصفها النّظرية الصّالحة ، المنقذة . . . إلخ . والمهمّ إذن بالنّسبة إليها هو : كيف يصوغُ الشّاعر « معانيها » ويُوصِلُها إلى المتلقى (الذى يجب أن يقتنع ويؤمن ، إن كان لايزال « كافراً » ، أو الذى يزداد قناعةً وإيماناً بها ، إن كانَ « مؤمناً ») . وبِقَدْرِ ما يحاول الشاعر أن يخلقَ هو نفسه « المعنى » ، ترفضه هذه المذهبيّة ، وتنبذه . فالشاعر ، في هذه المذهبية ، لا « ذاتَ » له . إنّه « ميت » بوصفه « ذاتاً » مستقلّة ، وعليه أن يكبت عالمه الخاص ، الحميم ، وهو ، عند كلّ شاعر حقيقي ، متناقِضٌ وغرائبيّ ولا عقلانيّ . إنّ « أنا » الشّاعر ، بعبارةٍ ثانية ، يجب أن تذوبَ في « نحنِ » الجماعة . والشعر ، إذن ، نَشاطٌ وظيفيٌّ لخدمة شيءٍ ما . إنّه ، بحسب هذه المذهبيّة ، تعليميٌّ بالضرورة ـ مَدْحًا ، أو هجاءً (مدح الأفكار الصّائبة ، أي أفكارها ، وهجاء الأفكار الخاطئة ، أي أفكار الآخرين) .

ربّما كان في هذا ما يُوضح أيضاً الدلالة في تقسيم الإيديولوجيا للشعر : ما تطابق معها ولاءمها هو الشعر ، أي هو الخير ، الجميل . وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر القبيح ، الرّديء . وليس هذا إلّا شكلاً آخر للموقف القديم من « المعاني » ؛ وهو موقف نشأ في ظلّ فهمٍ معينٍ للدين ، عبّر عنه أوضح تعبير الجاحظ في تقسيمه « المعاني » إلى قسمين : « شريف » و « حقير » . وتنبغي محاربة الثاني لأن « المعنى الحقير ، الفاسد ، والدنيء الساقط ، يعيش في القلب ثم يبيض ، ثم يفرخ . فإذا مكّن لعروقه استفحل الفساد ، وتمكن الجهل ، فعند ذلك يَقْوى داؤه » ؛ و « الفساد أسرع إلى الناس ، وأشد التحاماً بالطبائع » . (البيان : ١ / ١٠٠) .

وهذا كلامٌ إيديولوجي (سياسيّ « ديني ») وليس شعريًا ، ولا يدخل في طبيعة الشعر . وهو كلامٌ نجد فيه البذورَ التي تسوّغ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكبت والطّغيان وكلّ ما يؤدّي إلى « قتل » الشعر والإنسان معاً . ذلك أنّ الشعر هو الطاقة المحرّرة ، بامتياز ، ولا يمكن أن يكونَ مُفْسِداً ، أو فاسِداً ، مهما تناول « المعاني » التي تُعَدّ ، خطأً ، « فاسدة » . إنّ هذه « المعاني » ، على افتراض وجودِها ، تُصبح « شريفة » منذ أن يتناولَها الشعر .

— ٢٥ —

كلّ نَقْدٍ لا يكون نقداً للنّقد ، « لا يُعَوَّلُ عليه » .

أدونيس

جبرا إبراهيم جبرا

١ ـ أيام كنت فى السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمرى ، وأنا أدرس الأدب والتربية فى الكلية العربية بالقدس ، كان لى زميل عزيز يدعى أحمد الحاج عبد الرحمن يشاركنى وأشاركه الاهتمامات الأدبية ، فنقرأ الكتب نفسها بالعربية والإنكليزية ، ونتناقش فيها . وقد كان ميله فى معظمه إلى النقد ، بما هو عملية فكرية يتمتع بمتابعتها ، فى حين كان ميلى فى معظمه إلى الكتابة ، بما هى عملية من خلق الخيال والعاطفة ، أحاول أن أجارى بها الكتّاب الذين كنا نقرأ لهم فى حماسة .

وكان أستاذنا يومئذ ، أو أحد أساتذتنا المهمين والمؤثرين ، هو الدكتور إسحق موسى الحسينى ، وهو الذى جعلنا ـ بطريقته فى دراسة قصائد معينة وتحليلها ، ودراسة « رسالة الغفران » للمعرى بشكل خاص وتحليلها ـ نرى تداخل عمليتى النقد والخلق ؛ وهذا ما تأكد لدينا من خلال قرءاتنا بالإنكليزية لكتابات شلى وكيتس ، حين وجدنا أن الشاعر لا يحجم عن مهمة النقد ، سواء عالج كتابات الآخرين وأفكارهم أو كتاباته هو نفسه وأفكاره . ومع ذلك ، بقى الفصل بين العمليتين متمثلا فى الفصل بين موهبة صديقى ـ الذى أمعن فى قراءة العقّاد وكولردج ـ وموهبتى التى جعلتنى أكبّ على مطالعة المتنبّى وشلى وجبران ، وعدد كبير من كتّاب القصة فى العالم .

ولكن ما إن ذهبت إلى إنكلترا لدراسة الأدب الإنكليزى ، حتى وجدت أن دراسة الأدب فى الأغلب تعنى نقد الأدب ، لا مجرد تاريخه ، وأن التاريخ إنما هو الخلفية التى تساعد الناقد فى استيضاح المنقود بوضعه فى سياق معيّن ، قد لا تكون له إلا أهمية ثانوية فى إدراك معناه وتعمق صوره ورموزه . وهكذا توجهت نحو النقد بوصفه ضرورة لا بدّ منها لفهم ما يجرى فى عملية الخلق ، طالما ذلك التكامل الذهنى والنفسى بينهما ، الذى وجدته فى أعمال كثير من كبار الشعراء النقّاد الإنجليز ، أمثال درايدن ، والدكتور جونسن ، والكسندر پوپ ، وويردز ويرث ، وكولردج ، وشلى ، وكيتس ، وماثيو آرنولد ، ووالتر پاتر ، وأوسكار وايلد ، صعوداً إلى إزرا پاوند ، وآى. آ. ريتشاردز ، وتى . إس . إليوت . وكان الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيلى من طلبة جامعة كمبردج ، وفيه تتكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد فى تلك الصورة المطلقة للمبدع ـ وهذا هو الذى كان يسحرنى منذ البداية .

وكان المؤثر الشخصى الكبير الآخر ، فى تلك المرحلة ، هو الأستاذ إف. آر. ليفيس ، الذى كثيراً ما أثار زوابع الرأى والجدل حول طريقته وكتاباته ؛ فقد درست عليه النقد ، وتتلمذت على مجلته النقدية Scrutiny (« تمحيص ») ، وعن طريقه دخلت إلى ما كان فى الأربعينيات حتى الستينيات يدعى بالنقد الجديد New Criticism ، أيام كنا نفضل كلمة «الجديد» على « الحديث » لشعورنا منذ ذلك الحين بأن « الحديث » (الذى كانت بداياته الحقيقية فى أواخر القرن الماضى) غدا مستهلكاً و« غير حديث » .

وإذ انصرفت فى معظم سنى الأربعينيات إلى الرسم وكتابة الشعر والنثر بالإنجليزية ، متأثراً ، بشكل خاص ، بجويس ، ولورنس ، وأولدس هكسلى ، وفرجينيا وولف ، وتيارات الفن الحديث ، مهتديا بآراء هربرت ريد ونظرياته ، فقد كانت حتى كتاباتى النقدية ، القليلة نسبيا ، بالإنكليزية . وكان ما كتبته من نقد فى الأربعينيات بالعربية ، على قلته أيضا ، يدور معظمه حول قضايا الأدب الإنجليزى والفنون الغربية .

وكان مجيئى إلى بغداد للتدريس فى كلياتها فى عام ١٩٤٨ ، هو البداية لمرحلة فاصلة فى حياتى الفكرية ؛ إذ جعلت أحوّل همى عند ذاك نحو الكتابة بالعربية ، حول مواضيع الإبداع العربى ، مزاوجا ـ كما كنت من قبل

أزاوج - بين الكتابة بما هي عملية خلق ، والكتابة بما هي عملية نقد ، جاعلاً العمليتين تصب كلتاهما في الأخرى على أساس أن ذلك أمر حتمي .

وعندما ذهبت إلى جامعة هارفرد في عام ١٩٥٢ ، في زمالة بحث في النقد الأدبي ، درست على آي. آ. ريتشاردز ، وريناتو بوجولي ، وآرشيبولد مكليش ، وجاك بيتس ، وتعلمت الشيء الكثير منهم ، وكان لهم جميعاً أثرهم في استمراري بنهجي النقدي منذ ذلك الحين* وهو النهج الذي أخذ يتضح في عشرات المقالات والحوارات التي جمعت كثيرا منها في كتبي النقدية المطردة ، كان أولها « الحرية والطوفان » (دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠) ، وآخرها « الفن والحلم والفعل » (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦) . وأرجو أن تصدر لي قبل نهاية هذه السنة مجموعة نقدية جديدة لم أضع لها عنواناً بعد ، وقبلها ستصدر مجموعة من دراساتي التي كتبتها بالإنكليزية في السنين العشرين الأخيرة بعنوان A Celebration of Life (« تمجيد للحياة ») .

٢ - في كلامي السابق بعض الجواب عن هذا السؤال . كان التحوّل تلقائيا ، وبشيء من دافع الضرورة ، لا لأنني - كما أشرت - وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبيعيا فحسب ، بل أيضاً لأنني شعرت أن العملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها ، أو دفاعاً عنها . ففي كتاباتي النقدية كنت ، ضمناً ، أمنهج للكتابة الإبداعية وطرائقها . ولعلني كنت أهيىء لنفسي مشروعية ما أريد أن أكتبه ، وما أريد للآخرين أن يكتبوه . من المحتمل أن هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن على هذا الوضوح في ذهني في المراحل الأولى ، ولكنني جعلت أتبينها منذ أواخر السينيات ، وبخاصة بعد فراغي من كتابة روايتي « السفينة » - وكنت في الوقت ذاته قد انتهيت من كتابة قصيدتي « خماسية الصيف » (في صيف ١٩٦٩) ، التي نبهتني إلى بعض القضايا الأساسية في مواقفي الفكرية والنفسية .

لقد كانت العلاقة الجدلية قائمة في نفسي ، ربما دون وعي مني ، منذ أن بدأت الكتابة الجادة وأنا في الثامنة عشرة من عمري . وفي أثناء ذلك كان لتجربتي الفلسطينية دور كبير في فهمي لأسطورة تموز (بمعاني الفداء والخصب) ، وما تفرع عنها أو اتصل بها من أساطير ، وإصراري على استلهام مضامينها - على نحو تحقق في الخمسينيات وأوائل السنينيات في كثير مما كُتب من شعر ونثر في العراق وبعض الأقطار العربية الأخرى . والذي لا يعرفه كثيرون هو أنني ترجمت من كتاب جيمز فريزر « الغصن الذهبي » جزءه الأهم بالنسبة إلينا (« أدونيس أو تموز ») في عامي ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ في القدس ، أي قبل مجيئي إلى بغداد بأكثر من سنتين .

وتبقى العلاقة بين عمل مبدعاً وممارستي النقد علاقة « منطقية » وفي الوقت نفسه علاقة قاسية ، فأنا عندالكتابة احاسب نفسي حساباً لكان أقل عسراً لو لم يكن لي موقف نقدي واع . غير أنني راض بهذه الرابطة الصعبة ، لأنها تساعد في محاولات الذهن فرض شكل ما على فوضى التجربة . والشُكل عندي له خطورته ، ويجب أن يستمد قوته من الوحدة الضمنية التي هي جوهره الحقيقي ، بالمعنى الذي يتحدث عنه كولردج في كتابه « حياة أدبية » ، وعلى الأجزاء ، بدقائقها وصورها الشتيتة ، أن تتصل وتصب كلها في هذا الجوهر الواحد ، الذي يعطي العمل الفني تماسكه ، وطاقته ، وإشعاعه .

٣ - الجواب عن هذا السؤال يقتضي صفحات عدة لابد لمثلها من مراجعات ، وتدقيق ، وأيام في العمل . إنه يطالبني بأن اختصر أفكار السنين المتعاقبة ومواقفها في أسطرٍ لن تفي الموضوع حقه في الحيز المتاح هنا .

ومع ذلك فلدي مفهوم نظري في الأدب والفن تكامل على مرّ السنين عبر الدراسة والممارسة معاً . وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم هي أن عليّ في النقد أن أفصل النصّ عن صاحبه ، وأن أستغور هذا النص كما لو كان منجما ، أبحث عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجه . وأنا أشعر أنني في موقفي النقدي أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم ، جئتها من خلال معارف وآراء بقيت في تسلسل وتنام مستمرين ، قد أبدؤها بأفلاطون وأرسطو ، وأسترسل بين عشراتٍ من المفكرين - فلاسفة ، وشعراء ، وروائيين ، وفنانين - جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل أو تتقاطع ، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار ، وتبقى مع ذلك تصبّ في القضية الواحدة الكبرى ، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته ، تأكيداً لإنسانيته ، وإغناءً لها ، ودفاعاً عنها ، وذلك في أشكال حركية ، تتوالد بغزارة ، ولكن سماتها تبقى هي سمات الإنسان في أروع صوره وأبقاها أثراً وقوة .

هذه « القضية الواحدة الكبرى » ، كيف تتضح في عمل ما ؟ ما شأن الصور المجازية والكنايات والرموز في

* يطيب لي أن أذكر أنه كان لي في تلك الدراسة زميلان عزيزان ، لمع إسهامها فيها بعد ، هما المرحوم الشاعر الناقد توفيق صايغ ، والأستاذ الناقد الدكتور منح خوري ، رئيس قسم الدراسات العربية حاليا في جامعة كاليفورنيا في مدينة بيركلي .

إغنائها ؟ هل تشدّها جميعاً نواة تختزن الطاقة التى بإمكانها إن تتفجر فى ذهن المتلقى صوراً وأفكاراً وعواطف ؟ هل يلعب الفكر الأسطورى ، أو الميثوى ، دوره المهم فيها ؟ هل لها جذور نابضة فى التاريخ ، القومى والبشرى معاً ؟ وإذا كان النقد إبداعاً ، ككتابة الشعر أو الرواية ، هل يرى فى قضيته الكبرى دفعاً لقضية الحريّة بمعناها الأوسع ، بما فى ذلك قضية الخلاص بمعانيه المتفاوتة ، وهو من أشد ما يجتذب الإنسان فى مسعاه وتفكيره وأحلامه ؟ وأين يراها ؟ وما علاقة « إيروس » و« ثاناتوس » (الحب والموت بالمعنى الفرويدى واليونجى) ، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله ، أو ما هو محرّمٌ قوله ؟ وما أثر ذلك كله فى النهاية فى تخلّق العمل الأدبى أو الفنى انتصاراً للإنسان ، أو صرخةً من أجل الإنسانية ؟ وهل تفعل القوى اللاواعية فعلها فيه ، فردية كانت أو جماعية ؟ وهل هو فى النهاية يسهم فى إضاءة ظلمة ما ، فى تحقيق كشف ما ، على نحو يجعل له فعل ديمومةٍ فى النفس البشرية ومن ثم فى المجتمع الإنسانى ؟

هناك بالطبع المقاييس الشكلانية الصرف ، التى يرافق تطبيقها هذا كلّه ، والتى يعنى بها اليوم البنيويون على نحو خاص . وفهمها واستخدامها رهينان بثقافة الناقد وتعمّقه معارف اللغة ومعارف الصنعة الفنية معاً ـ من الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى إلى باختين وبارت وفوكو .

غير أننى أؤكد أيضاً أن الذى يحكم الأمر فى آخر المطاف هو شخصية الناقد نفسه ، ومقدار ما يملك من سحر الموهبة . وأقول « سحر » الموهبة ، لأن تحليلها إلى جزئياتها يكاد يكون محالا . إذن ، فى مفهومى النقدى ، هناك الموقف ، والمعرفة ، والموهبة : هذه العناصر الثلاثة التى ، بتداخلها حين تتوافر جميعا ، تميّز صاحبها إذا أقنعتنا أنها أدت به إلى سبر أغوارٍ فى النصّ ، كما فى الذات البشرية ، لولاها لكانت غائبةً عنا .

من الواضح أننى أوجز الأمر هنا إيجازاً شديداً قد يبلغ حد الإخلال الذى لن تصحّحه إلا الاستفاضة فى التفصيلات .

٤ ــ طبعاً تأثرت ؛ فالناقد كالفنان ، وارث لحضارة الإنسان كلها ، وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر . وقد تأثرت ، من حيث النهج والرؤية ، بالنقاد الإنكليز بشكل خاص . ولابدّ أن أذكر ، إضافة إلى الذين ذكرتهم آنفاً ، نقاداً آخرين ممن عاشوا فى هذا القرن ، أمثال جى ولسون نايت ، صاحب النقد الشكسبيرى الفذ ، المعتمد على صور شكسبير الشعرية وقيمتها فى إطلاق المعانى الأوسع والأشمل لديه ، وكريستوفر كودويل ، عبقرى النقد الماركسى ، ومن الأمريكيين إدموند ولسون ، صاحب كتاب « قلعة أكسل » (الذى نقلته إلى العربية قبل أكثر من عشر سنين) وجون كرورانسوم ، أحد « النقاد الجدد » البارزين ، ومن الفرنسيين ألبير كامو ، وجان بول سارتر ، وجاستون باشلار ، وبيير إيمانويل .

فى مرحلة المراهقة وأول الشباب كنت معجبا بأحمد حسن الزيات ومجلته « الرسالة »،وكان لطه حسين فى مختلف كتبه ، وميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال » أثر بقى عزيزاً فى نفسى حتى اليوم . وكان لسلامة موسى أيضاً بعض الأثر عندى فى يوم مضى . هذا بالطبع إضافة إلى المؤثر المباشر الأول فى رؤيتى الأدبية والنقدية وأنا دون العشرين ، الدكتور إسحق موسى الحسينى ، الذى سعدت بأننى درست عليه قرابة أربع سنوات حتى يوم تخرجى من الكلية العربية . لقد أسهموا جميعاً ولا ريب فى تغذية فكرى ، حين اتخذت لنفسى المسار الذى سلكته ، رؤية وأسلوباً ، طوال السنين التى ما عدت أحصيها .

٥ ــ أحسب أن الجواب موزع بين أجوبتى السابقة هنا ، بالإضافة إلى ما قلته بهذا الشأن فى كثير من فقرات « أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال » فى كتابى « الحرية والطوفان » ـ وهذا ما يصعب تكراره فى هذا المجال . ولعله من المناسب فى هذا السياق أن أذكر أن الفقرات التى سلسلتها فى كل من كتبى النقدية تحت عنوان « أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال » توسع فى الحديث بشأن العملية النقدية كما أراها ومنهجى فيها .

٦ ــ كان إقبالى على النقد ، منذ البداية ، كإقبالى على العملية الإبداعية بالضبط ؛ فبقدر ما أردت إنتاج القصة والرواية والشعر والرسم ، أقبلت على نقد كل منها ، بشكل أو بآخر ؛ إذ إننى أراها جميعا أوجها متعددة للفعل الإبداعى نفسه . لعل ما كتبته حول الشعر يزيد حجماً على ما كتبته فى نقد الرواية أو الرسم أو النحت ! لا أدرى على وجه التحديد . . . جاء يوم كنت أرى فيه أن الشعر هو المقياس الحضارى لتغير الأمة ، لأنه يبلور كثيرا من رؤيتها الحيّة ، وتوقها ، وكثيرا من فعلها . غير أننى منذ سنوات ما عدت أقتنع بذلك ، وجعلت أرى أن الفنون الأخرى فى

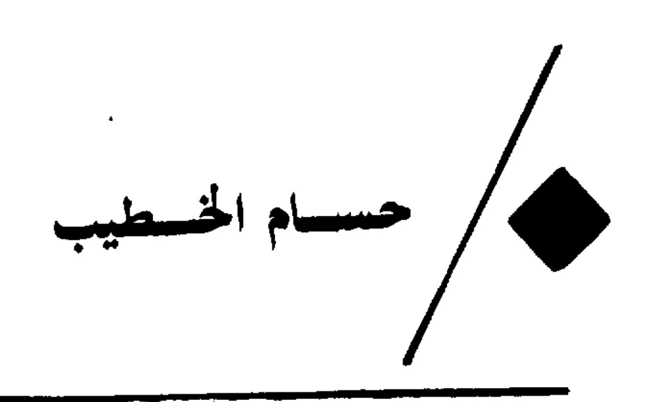
المجتمع العربي ـ الذى غدا فى معظمه مدينيًّا بالفعل أو بالتوجه والإمكان ـ حلت اليوم محل الشعر فى توقّع هذا التغير وتوجيهه وتصويره ، حتى وإن كان تغيّرا إلى الأسوأ ـ وهو الحاصل أحياناً ، لسوء الحظ .

٧ ـ أنا لست من النائحين كل صباح على أزمة النقد المزعومة . ثمة دراسات تصدر بين آن وآخر ، كتباً ومقالات وأطروحات ، تقنعنى بأن الجادّين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً ، وقدرةً ، ما عرفه المجتمع العربى من نقّاد ، فى الحقبة الواحدة ، منذ عهد المأمون حتى منتصف القرن العشرين . كل ما فى الأمر أن مجتمعنا اليوم فى حالة خضّ عنيف ، والمبدع ليس بالضرورة دائماً هو سيّد الموقف ، فناناً كان أم ناقداً . ولكنه موجود ، ومتحرّك ، ومؤثر ، مهما يحاول حملة أقلام مزعومون النيل من حركته ، بل ووجوده . ودراسة نقدية جيدة واحدة ـ دع عنك اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر ـ فى مؤتمر ملىء بالنطاح المجانى رأياً وانعدام رأى ، يؤيد تفاؤلى بشأن النقد ، وبشأن الإبداع ، برغم حالات خض المجتمع العنيف ، أو ربما بسبب منها على وجه التحديد .

ومجلتكم « فصول » برهان ساطع واحد على بعض ما أقول .

جبرا ابراهيم جبرا





حسام الخطيب

● بدأ نشاطى الكتابى بوجه عام متأخرا ، إذ أنهيت مرحلة التعليم الجامعى وتخرجت فى قسمى اللغة العربية ثم اللغة الإنكليزية ، ثم حصلت على شهادة الاختصاص فى التربية ، دون أن يكون لى إسهام يذكر فى الصحافة الأدبية . وكان لدىّ منذ البدء شعور ، بل اقتناع قوى ، بجدية مسئولية الكاتب ؛ وفيما بعد ظل هذا الاقتناع يجنى على إنتاجى من الناحية الكمية ويحدُّ من إقدامى على مايُقدم عليه كثيرون من ناحية سرعة التلبية لمتطلبات الإنتاج الأدبى ، والخوض فى أية مناسبة تلوح ، بصرف النظر عن مدى الاستعداد والإعداد لها . .

على أية حال ، أخذت بالتدريج أشعر بإمكان الإسهام فى الكتابة النقدية بعد أن نشرت عدداً من المقالات والترجمات فى الصحف والمجلات أوائل الستينيات . وكانت اهتماماتى فى البدء متفرقة مبعثرة ، وكان يعنينى بالدرجة الأولى أن أجد مجالاً للتعبير عن قلق نفسٍ حائرة غير متجهة إلى الجوّانى والباطن بقدر ما هى متجهة إلى الوسط الاجتماعى والهم القومى والوطنى والتحررى . وكان محركى الداخلى الأول أننى ابن نكبة فلسطين ، وكنت أشعر أن النكبة تنذر بأن تعم فى كل مكان من أرض العرب إن لم نتحرك كلنا لمواجهتها ، فى نفوسنا أولا ، وعلى ساحة الصراع ثانيا . وهكذا حين رُسِمْتُ ، فى منتصف الستينيات ، كاتبا معترفا به من خلال الزاوية الأسبوعية المنتظمة فى الصفحة الأخيرة من جريدة « الثورة » الدمشقية . كان التعبير عن الهم العام هو الذى يشغلنى ؛ وكانت الزاوية حرة ومفتوحة وشخصية . ولا أذكر أننى كتبت مرة واحدة عن همومى الذاتية أو خلجات نفسى . وإن كنت كتبت فى القضايا الراهنة من خلال رؤية شخصية ، وأحيانا بالغت فى (تشخيصها) لكى لا تبدو مثل التعليقات السياسية أو مقالات النقد الاجتماعى .

إلا أن الذخيرة الكامنة ـ كما يقولون ـ تحفر مجراها . وبدأت كتاباتى بوجه عام تميل إلى معالجة مسائل ذات طابع نقدى ، ولا سيما تلك الهموم العامة المتعلقة باللغة العربية ، وطريقة العرب فى الكتابة ، ومسائل الأسلوب ، والعلاقة بين إنتاج الكاتب وتجربته ، وما أشبه ذلك .

وفى وجدانى الداخلى لم أكن أرغب فى أن أصبح ناقدا ؛ وكنت دائما أُصارع حاسة النقدية المشرئبة فى داخلى منذ الصغر ؛ إذ إن معظم الصعوبات التى واجهتنى فى حياتى المدرسية والجامعية أتت من جراء مواقفى الانتقادية . وأذكر أننى ضُربت مرتين فى دراستى الثانوية بسبب انتقاداتى للأساتذة ، على الرغم من أننى كنت متفوقا جدا فى دراستى . وفى الجامعة أدّتْ انتقاداتى العلمية للموضوعات التى كان يقدمها زملائى خلال اجتماعنا فى حلقات البحث إلى تشكل جو عدائى عام ضد (هذا المتفلسف) على مستوى الصف بأكمله تقريبا . وحين أتى موعد انتخابات اتحاد الطلبة ، وعرضت على بعض الزملاء فكرة ترشيح نفسى ، نصحونى بعدم الإقدام على هذه التجربة ؛ لأن إسقاطى سيكون هدفا مشتركا للجميع تقريبا .

وهكذا ، على الرغم من نشاطى الكتابى الواسع فى الصحافة الأدبية واليومية فإن نسبة ما كتبته من نقد فى الستينيات كانت محدودة ، ومال معظمها إلى المتابعات ومراجعة الكتب والمقالات العابرة . وأبرز ما يمكن أن أنسبه لهذه المرحلة هو الاهتمام الواضح بنقد القصة والرواية من خلال جدِّية منهجية لم تكن مألوفة (فى منطقة الشام على الأقل حتى ذلك الحين) . وأذكر أن أستاذاً جليلاً لى قابلته فى القاهرة بعد انقطاع طويل عاتبنى فى أوائل السبعينيات لأننى أبدد موهبتى فى الكتابة عن القصة ، وأعلن بوضوح أنه كان يتوقع لى مستقبلاً غير الذى اخترته . وحين عرف أننى كتبت رسالة الدكتوراة فى كامبردج حول « القصة الحديثة فى سورية ، مع إشارة خاصة إلى المؤثرات الأجنبية » ازدادت خيبة أمله .

وبالمناسبة التحقت بكامبردج لتحضير الدكتوراة فى عام ١٩٦٦ ، ولم يلقَ الموضوع الذى اخترته لرسالتى ترحيبا كبيرا لدى أساتذتى وزملائى ، وسمعت عتابا متفاوتا من شخصيات أدبية أحترمها وأقدرها ، ومنها عتاب خاص من شاعرة عربية معروفة كانت تقيم فى لندن وقتذاك . ولم يكن (الأدب المقارن) معروفا فى تلك الفترة حتى فى بريطانيا نفسها ؛ وكنت أردت لرسالتى أن تكون دراسة تطبيقية فى الأدب المقارن ، تُظهر تصاعد قوة المؤثر الأجنبى حين تكون التربة المتلقية قد نضجت وتهيأت للقاح ثقافى .

وعلى أية حال فإننى خلال إقامتى فى بريطانيا حتى منتصف عام ١٩٦٩ أسهمت فى مجلة « **المعرفة** » والصحافة الأدبية السورية بدراسات أدبية ونقدية مختلفة . والحق أنه فى تلك الفترة بالذات تحدّد نهائيا اختيارى النقدى فى إطار المفهوم المقارن الذى أحسست دائما أنه جزء من نبضى ومن حركة دمى .

وفى السبعينيات عملت أستاذا فى جامعة دمشق ورئيسا لقسم اللغة العربية ، وقدّمتُ ما اعتبره تلاميذى - على الأقل - إسهاما تأسيسياً فى حركة النقد الأدبى المقارن على مستوى سورية وربما الشام أيضا ، وكان اهتمامى بالإنتاج المحلى موازياً لاهتمامى بالإنتاج العربى والعالمى ، كما حاولت وصل القارىء العربى بمنابع الثقافة النقدية الغربية ، وكانت لى إسهامات فى محاولة تحديد طبيعة النقد الأدبى بوصفه نسقا معرفيا يصبو إلى استقلالية منهجية ووظيفية .

● كما أوضحت فى إجابة السؤال الأول بدأت حياتى أديبا متجولا فى رياض الإبداع والنقد ، وتحدد اختيارى النقدى بالتدريج وربما برغم أنفى . وبالطبع كانت لى بداءات إبداعية مثل كل الناشئين ، وقد بدأت بالشعر ، ولكننى كنت أسعد حظا من إبراهيم المازنى ؛ إذ إن حاستى النقدية لم تمهلنى كما فعلت معه ، وإنما انتصبت فى وجهى محذرة من الاستمرار . وسرعان ما أخذت أتناول ما أنظمه بعين ناقدة وقررت التخلى عن الشعر تماما . ثم حاولت كتابة الرواية ولم أفلح فى إتمام أية رواية بدأت بها ، ربما أيضا بسبب وساوسى النقدية ، وربما أيضا بسبب فقر الموهبة . وقد وجدت نفسى مستريحا فى كتابة المقالة والخاطرة ، وفيما بعد فى كتابة القصة القصيرة . وقد نشرت فى حياتى عشر قصص قصيرة فقط ، ومئات الخواطر والمقالات التى يسيطر على بعضها جو قصصى لا يخفى . كذلك اتجهت إلى الكتابة السياسية والبحث الفكرى . وبوجه عام كنت لا أسمح لأشواقى الإبداعية أن تأخذ منى الوقت والاهتمام الكافيين . وأظن أن هذه إحدى جنايات النقد علىّ ؛ وللنقد جناياته .

وأُحب أن أذكر هنا أن تجربتى الشخصية المبكرة فى نقد منظوماتى الشعرية سحبت ظلها فيما بعد على موقفى العام من الشعر ؛ إذ كنت لا أستسيغ معظم الشعر العربى الحديث الذى أطالعه ، وأراه منمّطاً مكررا . أما القصائد الجياد التى كنت أعثر عليها فكنت دائما أفضل استعادة قراءتها مرات ومرات بدلاً من إعمال المبضع النقدى فيها . وكذلك شأنى مع الشعر القديم . أحب الشعر الجيد ، ولا أطيق الشعر الوضيع ، وأكره أن أقف موقفا نقديا من القصيدة . ولذلك جهدت دائما أن أحصر نفسى بنقد النثر .

وحين أصدرت كتابى الأخير (١٩٩٠) بعنوان « **ظلال فلسطينية فى التجربة الأدبية** » علق أحد الأدباء الفلسطينيين على مادته بأنها إعادة اعتبار للنثر (القصصى) بعد أن طغى الشعر على كل السُوح .

● هذا أمر يطول شرحه . طوال عمرى تمنيت لو أستطيع جمع شتات أفكارى وحصائل تجاربى لأستخلص منها أسسا نظرية وتصورات عامة ، **فهل - ترانى - أستطيع ذلك من خلال إجابة معجلة عن سؤال (اختيارى) ؟** . هذا زمن الصراحة ، وبصراحة أقول : لا .

ذلك أننى بدأت عملى النقدى من خلال حبى للنصوص وشغفى بما تبطنه ، وتوهمت دائما أن عمل الناقد يتصل بخدمة النص وتقريبه للمتذوقين وكشف طبقات أسراره وجوانب إبداعه . وكنت أُحس منذ البدء أن النص هو الحياة بصيغة شديدة التكثيف ؛ فمنذا الذى يستطيع أن يؤطر الحياة المكثفة ؟ خلال التاريخ الطويل للعقائد والمذاهب والإيديولوجيات تتابع فشل (إخفاق) وراء فشل فى تأطير الحياة ضمن مقولات مصنفة ؛ وكان الاستمرار فى كل مذهب أو عقيدة نوعا من العناد المأساوى ، جرَّ على أصحابه وعلى الآخرين وعلى الإنسانية أفدح الويلات . ولست أحب أن أخوض كثيرا فى هذه الموضوعات ؛ لأنك إما أن تستوعبها وتستفيض ، وإما أن توجز فتبتسر ، فتعرض نفسك لمختلف التأويلات والتفسيرات ، ومن ثم إلى أشكال شتى من سوء الفهم وما يتبعها بالضرورة من اتهامات .

ما أقصده بالضبط أن الأدب كالحياة ، مستعص على النظريات الجامدة النهائية . ولكن أيضا لا يصحُّ التقرب منه أو

إليه بأسلوب فوضوى (أناركى) ؛ لأن مثل هذا الأسلوب لا يُجدى فتيلا ، وإنما يقدم إضاءات عابرة ، قد يقوم بينها تضارب وتناقض .

ولذلك ، وبناء عليه ، كان ميلى دائما باتجاه اتخاذ موقف نظرى مبدئى شديد المرونة ، مبنى على افتراضات تجريبية Empirical . وكان الامتحان الأساسى لصلاحية النظرية هو بالضبط مقدرتها على المجادلة مع النص ، ولكن تبيّن من خلال الممارسة أن هذا القانون غير مطلق ، وأن هناك مواقف نظرية تفلح مع بعض النصوص ولا تفلح فى مجال نصوص مختلفة . وهكذا طورت بالتدرج نظرة (وليس نظرية) أسميتها (حتى الآن) التكاملية المركزية ، بمعنى أن الموقف الأساسى هو تكاملى ، أى مبنى على الإفادة من مختلف الأفكار والنظريات ، ومفتوح للتعديلات والتغييرات ، ولكنه ليس فوضويا ولا تلفيقياً ، ومن هنا كان مركزيا ؛ أى أنه ينطلق من منطلقات محددة أو من عناصر مكونة يختلف ترتيب أولوياتها وأسس قوتها ، حسب متقتضيات طبيعة النص . وللناقد أن يتحرك من خلال هذه العناصر . ولكن لا يصلح له أن ينقض بعضها أو يناقضها بسبب تجربة عابرة أو نص منفرد ، ولكن يمكن له أن يراجعها نسقيا systematic ، حيثما توافرت عناصر موضوعية كافية لإعادة النظر . ويدخل فى هذا الباب طبعا الإفادة من مختلف النزعات العلمية الحديثة فى مجالات الأدب واللغة ، ولا سيما اللسانيات الحديثة ، والبنيوية ، والتفكيكية ، واتجاهات ما بعد البنيوية .

وتحترم هذه النظرة الادعاءات العلمية لهذه المدارس ، ولكنها ترفض مطابقتها مع النسق الإنسانى (الإنسانوى humanistic) الذى يطلق عليه اسم النقد الأدبى .

وقدْ عملت على تحديد هذا الموقف بوضوح فى مقالة نشرتها مجدداً بعنوان : « النص المجرح : هل من بلسم ؟ » (الأقلام ، ع ٥ ، إيار ١٩٩٠ ، ص ص ٤ - ١٠) . وقد ورد فى خاتمتها ما يلى :

« وكان كل هذا الالتزام بهذه الحدود الصعبة مدفوعا بموقف تكاملى ، مفاده أن النص يحتاج إلى خدمات جميع المناهج والاجتهادات والتقربات والمحاولات ، وأن أخطر مناصرة للنص إنما تأتى من المواقف الاستبعادية . وبالمقابل فإن مقتل النص يكمن فى التجزيئية والميكانيّة فى التطبيق . أما شاطىء السلامة فيمكن الاقتراب منه بقدر ما يلتصق التقرب النقدى بروح النص وكلّيته ، وبقدر مايراعى طبيعته الخاصة التى منها ينبغى أن تنبثق أولويات الإفادة من ذلك الغنى المتنوع الذى تبدعه المناهج النقدية القديمة والحديثة على السواء .

« وتبقى حياة النقد الأدبى بما هى نظام معرفى وفاعليته مرتبطتين بمقدار ما يميز نفسه - دون أن يحرم نفسه - من مختلف الأنساق المعرفية المساعدة ، ويضع نفسه فى خدمة المقتضيات الداخلية النوعية للمادة الأدبية التى معها يتعامل . وبدون استمرار النص فى الحياة بوصفه مادة أدبية حية لا جثة تشريحية ، لا يستطيع هو نفسه أن يستمر بما هو مخلوق حى قادر على الإشعاع والتأثير والتحريض وإثارة البهجة الروحية .

« ويبدو لنا أن المطلوب من النقد الأدبى اليوم هو المحافظة على نفسه بما هو نسق مستقل متكامل ، له مكانته فى سلم العلوم الإنسانية ، وله وظيفته فى خدمة الإبداع . ولا يعنى هذا الكلام أية محاولة للانتقاص من عملية المقاربات الحديثة وجديتها ، أو للمطالبة بعزلة النقد الأدبى عنها ؛ إنما هو دعوة لمحافظة النقد الأدبى على شخصيته وتماسكه وكليته ، مع مشروعية الإفادة التكاملية من مختلف ثمرات العلوم والمقاربات الحديثة .

« ويخيل إلى المرء أنه ليس من قبيل الشطط تصور إمكان بروز نسقَيْن متساندين متداخلَيْ الوظيفة فى مجال التعامل مع الظاهرة الإبداعية ، هما (النقد الأدبى) بمعناه التاريخى ، و (علم تشريح النصوص) ، الذى ألمع إليه بروب Prop وبنيويون آخرون ، بحيث ينحو علم تشريح النصوص منحىً علميا موضوعيا تجزيئيا ، وربما حياديا أيضا ، وتبقى للنقد الأدبى وسطيته ووساطته وحساسيته وتألقاته ونزعته الكلية ورواؤه الإنسانى وتلويناته الذاتية » .

● أقترح أن يأتى هذا السؤال خامسا وأن يكون الخامس رابعا ؛ لأن هذا السؤال يفصل بين سؤالى النظرية والمنهج اللذين ينبغى أن يكونا مترابطين . وأتمنى لو رتبت الإجابات على هذا النحو*

أستاذى الأول الذى تتلمذت عليه من بعيد ، وكم كنت أتمنى لو أتيحت لى فرصة الجلوس إلى محاضراته ، هو المرحوم طه حسين . كنت أقرأ دراساته الأدبية والنقدية فأجد لها طعم العسل المصفّى . وأظن أننى أخذت منه أوعنه موقفين أساسيين فى تصورى النقدى :

الأول : التكاملية ، بما تعنيه من سعة أفق ومرونة وغنى ثقافى وانفتاح مستمر على الجديد والمدهش .

---

* نرى الاحتفاظ بترتيب الإجابات وفقا لورودها فى الشهادات الأخرى (التحرير)

الثاني : الإيمان بقوة الناقد أكثر من الإيمان بقوة النظرية . وقد صح لدىّ من خلال متابعة ريادة طه حسين لدراسة الأدب العربي أن الرجال يصنعون النقد ويصعب أن تصنعه النظريات .

ولم يؤثر فى تفكيرى النقدى أى رجل آخر من جيل طه حسين ، جيل العمالقة الموهوبين ، وإن كنت قرأتهم جميعا .

وبالطبع كان تأثير طه حسين مبكرا وذا طبيعة عمومية . وفيما بعد قرأت الكثير فى النقد العربي ، وأعجبت وقدّرت ، ولكننى لم أهتز ولم أتأثر ولم آخذ أى شيء قرأته بالعربية الحديثة أخذاً جادا فى مجال النقد الأدبي . وقد تنزهت نقديا مع محمد مندور ، ولكننى لم أشبك يدى بيده ، وفُتنت بومضات مارون عبود فتنة عابرة ، وكان لكل من إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا تأثير نسبى فى نفسى من ناحية الموقف العام (أى موقفهما المبنى على الإحاطة والسماحة واللباقة) وليس من ناحية المادة النقدية والتفحص .

وكان التأثير الأكبر فى نشأتى النقدية لقسم اللغة الإنكليزية أدبا ونقدا . وفى هذا القسم تعلمت لأول مرة ، وكان ذلك بعد تخرجى فى قسم اللغة العربية ، أن الروايات والمسرحيات تُنقد وتحلل وتؤخذ بمتعة جدية ، كما تعلمت المنهجية فى التناول والاقتصاد فى التعبير ، وتفصيل الكلام على أقدار المعانى . وكثيرا ما كنت أتذكر النقد العربي القديم وأنا أدرس فى قسم اللغة الإنكليزية . أما النقد العربي القديم فى قسم اللغة العربية فكانت دراسته مأساة لاهية وكان الأستاذ (رحمه الله) حين يدخل محاضرة النقد يسأل أين وصلنا فى (الحصة) السابقة ، ويتابع بهلوانياته غير هياب ولا وجل وأذكر أننا طوال العام الجامعى لم نصل إلا عند ابن قتيبة ولم نجاوزه إلى غيره .

وفى قسم اللغة الإنكليزية عرفت ت . س . إليوت بوجه خاص ، وقررت التتلمذ عليه ، وأغرتنى مقولات النقد الموضوعى والفن اللاشخصى والمعادل الموضوعى ، وأصبحت جزءا عضويا من تفكيرى النقدى ، وإن كانت خضعت للتكاملية التى أشرت إليها .

وفيما بعد ، فى كامبردج ، تابعت محاضرات أستاذى فى النقد الأدبي غراهام هافGraham Hough وحضرت بعض المحاضرات لملك النقد آنذاك ف . ر . ليفيس F.R. Leavis .

كما استمعت إلى محاضرين كبار مثل هارى ليفن Hary Levin (أمريكى) . وأتحدث هنا عن المحاضرات لا عن القراءات ؛ لأننى حين أعود بذاكرتى القهقرى أكتشف أنّ تأثرى الحقيقى أتى ، فى مرحلة النضج النسبى ، من خلال المحاضرات المسموعة والمناقشات ، لا من خلال القراءات . واستمراراً لذلك أحب أن أذكر أنه فى مجال النقد والنقد المقارن أُتيح لى فيما بعد أن أكون مستمعا ومناقشا لثلاثة أعلام بارزين كانوا الأكثر تأثيرا فى تفكيرى النقدى وفى مزاجى الشخصى من بين جميع الأحياء الذين لقيتهم على صعيد القراءة أو المحاضرة أو المؤتمرات وهم :

١ ــ رينيه ولك ، الذى قرأت له وترجمت له وحاورته .

٢ ــ هـ . هـ . هـ . ريماك الذى قرأت له وترجمت له وزاملته فى جامعة إنديانا ، وانعقدت بينى وبينه صداقة متينة ، وأعده شيخى فى الأدب المقارن .

٣ ــ كلينث بروكسCleanth Brooks الذى ترجمت له وأفدت منه كثيرا فى حقل الدراسة الأدبية . وقد لقيته بعد أن جاوز الثمانين ، وأعجبت برهافة ذوقه ، ومرونة تقربه النقدى .

وعلى سبيل التدقيق لابد من ذكر جان بول سارتر ، الذى صنع جزءا كبيرا من التفكير الفلسفى والأدبى لجيل بأكمله ؛ وكنا نلتهم كتبه المترجمة التهاما ، وكان أكثر كتبه تأثيرا فى نفسى وذوقى سيرته الذاتية (الكلمات Les Mots) ، كما تلبستنى آراؤه فى الالتزام الفردى تلبساً قويا .

وبالنسبة للنقد العربي القديم ، أود أن أعترف أن اهتمامى المبكر بنقد النثر القصصى جعل صلتى بهذا النقد ذات طبيعة عامة . وقد أتى اهتدائى إلى الجرجانى مثلا فى مرحلة متأخرة ، ولم أصبر على قراءته بالمعنى الكلى الكامل ، وأكره أن أدعى مع المدعين أننى استوعبته ، بل أعترف أننى أرجع إليه بين حين وآخر للبحث عن أصل فكرة نقدية لافتة للنظر ، أو لمحاولة المقارنة ، أو للتأكيد .

واستكمالا للصورة أسجل أن أجمل النصوص النقدية التى قرأتها كانت لإليوت ؛ وتبدو لى سبحاته النقدية نوعا من الشعر الملهم ، كأنما يعوض نثره النقدى عما فى شعره اليابس من افتقار إلى الماء والعذوبة .

● حين أتهيأ لعملية تقربٍ نقدى من أثر أدبى (وغالبا ما يكون قصة أو رواية) فإننى أحاول أن أعيش جو هذا العمل

بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وغالبا ما أعايش الأثر عدة أيام على مستوى عقلى الباطن ، إلى درجة أننى حتى فى تعاملى اليومى أجرى انتقالات بين مستوى الوعى الخارجى والوعى الباطن .

وحين تنضج الرؤية الداخلية فى وجدانى أجلس إلى الورق وأصب الرؤية ، مهما كانت طويلة ، دفعة واحدة ، كأنما هى عمل جاهز ، إلى درجة أننى نادرا ما أحتاج إلى إعادة كتابة أو (تبييض) . وفى بعض الأحيان لا يعترض كتابتى أى شطب أو تشويش أو اضطراب . وقد تعودت حتى فى أبحاثى الطويلة ألا أشرع فى الكتابة إلا بعد أن يجهز التصور كاملا فى وعيى الداخلى .

غير أن كل ذلك لا يعنى أننى أنحو منحى تأثُرياً على طريقة النقاد الذين يؤلفون بناءً أو دورا من بناء فوق عمارة العمل المنقود كأنهم يقدمون نصيصا (تصغير نص) بديلا للنص المنقود . إن ما أعمل على تقديمه ـ وقد أوفق وقد لا أوفق ، فليس هذا هو المهم ـ هو دليل تفسيرى تحليلى ربطى تذوقى ، يضىء جوانب البناء وزواياه وأساساته ، ويعكس إشعاعاته القلبية ، وذبذبات إشاراته الجوانية . . ولا أخفى أننى أكره الحيادية فى النقد ، وإن كنت أتجنب التحزب التأثيرى . أومن بحق الناقد فى الحب واللاحب ، شريطة تسويغ موقفه . ولست أنفر من أحكام القيمة ، وإن كنت أوثر أن تأتى نتيجة طبيعية لمجمل الموقف التحليلى . وأسمح لنفسى أحيانا أن أغوص فى بنية العمل المنقود ومنطق تركيبه الداخلى وأن أتفحصهما ، وأن أعترض عليهما ـ حيثما اقتضى الأمر ـ وأن أقترح بنية بديلة أحيانا ، بل أسمح لنفسى بكثير مما أصبح يُعدُّ مروقاً (هرطقة) فى بعض أشكال النقد الحديث ، من مثل المقارنة بين ما يمكن أن تكون عليه مقاصد المبدع ومنطق التصميم الفنى الذى انتهى إليه . وما أكثر ما توصلت إلى استنتاجات مفادها أن المنقود ينقل رسالة داخلية ليست بالضرورة مطابقة لإيحاءات منطقه الخارجى الذى يترجم عادة التصورات الأصلية للمؤلف . على أننى فى هذه الحالة أحافظ على استجواب العمل المنقود وليس مؤلفه ، وإن كنت أبيح للنقد أن يستعين استعانة ببعض منطق المؤلف ، ليدعم استنتاجات سبق أن جرى استقاؤها من معاينة النص نفسه .

وفى مجال الكلام على المنهج أود أن أصرح أننى أكثر حماسة للمنهجية وأقل حماسة للتنظيرية . وكما هو واضح فى إجابتى عن السؤال الثالث حول النظرية فإننى تناولت ناحية التنظير بطريقة عمومية لا تخلو من المراوغة ، وربما كان هذا منطق التكاملية . أما من ناحية المنهج فأعتقد أن المسألة لا تحتمل المهادنة ، وأن المسؤولية النقدية تقتضى اتباع منهج محدد يكفل الجدية والإنصاف ، وأن وظيفة النقد مرهونة بمدى جديته ومسؤوليته ، وإلا فالناقد مجرد قارىء آخر لا لزوم للاحتفاء به مؤسسياً أو السماح له بالتدخل بين المرسل وجمهرة المتلقين . ومسوغى فى ذلك هو أن العمل الأدبى (والفنى بوجه عام) لا يمكن أن يكون رسالة فردية بالمعنى المطلق ، وأن كل ظروفه (النفسية والاجتماعية) تشير إلى أنه رسالة ذات طابع جماعى اجتماعى بشرى عمرانى . ومن هنا تنبثق مشروعية النقد ومسؤوليته من حيث إنه يدَّعى نوعا من التمثيل القطاعى أو الجهوى أو الاجتهادى .

ولهذا الكلام جوانب كثيرة لا يسمح المقام الحالى بالانسياق إلى مساربها . على أن الحماسة للمنهجية لا ترادف ـ عندى ـ مفهومات مثل التزمت المنهجى أو الصلابة المطردة فى كل موقف ، إذ تنسحب مقولة التكاملية والمرونة النظرية على التطبيق المنهجى أيضا . وحسب المرء أن يلتزم بمنهجية ذات تخوم واضحة ، ومرتكزة على ثوابت أساسية ، ولكن فيها مجالاً للمتحولات التى تمليها ضرورات التجاوب مع المنطق الخاص لكل عمل أدبى أو فنى مدروس .

وبالنسبة للمنهج الخارجى لدراسة الأعمالة الروائية والقصصية مثلا كان هناك دائما تعريف عام بالعمل المنقود ، وعرض لطبيعته وفكره ، ومناقشة لمضمونه ورسالته . ويلى ذلك انتقال إلى دراسة الجانب الفنى ، ويتضمن ذلك دراسة البنية القصصية والشخصيات وأساليب التعبير . وغالبا ما تنتهى الدراسة بتفحص عام لقدرة العمل الفنى على أداء الرسالة التى تدل الدلائل على أنها منوطة به . ويحاول هذا المنهج أن يتناول جميع النقاط التى دأبت المناهج الأكاديمية على معالجتها ، أى أنه يحرص على عدم القفز على أساسيات التفحص الوصفى والأكاديمى

وفى الوقت نفسه يكون المنهج مرنا بحيث يراعى طبيعة العمل المدروس ويتجه إلى تناوله من الزاوية التى تخدم منطق العمل نفسه ، والرسالة التى يظهر أنه يدعيها . ولذلك يجرى دائما تقديم بعض عناصر المنهج على بعض ، أو التركيز على عنصر معين دون العناصر الأخرى . فهى إذن منهجية مرنة ومفتوحة من جوانب كثيرة . ما دامت شديدة الحرص على استخراج خواص العمل المدروس والتفاعل مع خصوصيته ، ويؤمل منها أن تساعد الدارس الأدبى على أن يظل فى جو العمل المدروس ، وأن لا يطل عليه من نقطة مناخية غير مجانسة ، وكذلك أن يصونه من إغراء الاستطراد الذى يمكن أن تجرّ إليه دراسة العالم الروائى الموار بالغنى والتنوع والتعددية والتباين والتضارب وعوامل الجذب والدفع .

وفى الأدب القصصى العربى هناك أسباب إضافية كثيرة تحتم التركيز على مبدأ المرونة وربما (الرفق بالقوارير) . ولابد للناقد من مراعاة حقيقة التفاوت الشديد فى مستوى النضج الفنى للأعمال الروائية العربية ؛ وهو تفاوت قائم فى كل قطر عربى على حدة ، كما أنه يزداد وضوحا بين كل بلد عربى وآخر ، حتى إن بعض البلدان العربية ما زالت فى مرحلة الريادة التاريخية الأولى ، ولا يجوز معاملة أدب ناشىء أو فن أدبى مستجد من خلال مقياس نقدى محدد ثابت ، أو ذوق فنى خالص مرتفع . ولابد فى هذه الحالة من تطبيق أقصى درجات المرونة من جهة ، والتسامح من جهة أخرى ، بتدخل الاعتبار التاريخى فى عملية النقد والتقييم بل التذوق ، بحيث تقدم للفن معلومات وملاحظات مساعدة اجتماعية وتاريخية ولغوية ، كما فعلت فى دراستى القصصى فى سورية .

ولعله من الضرورى الإيضاح هنا أن كل ما ذكر أعلاه حول المسائل النظرية والمنهجية فى دراسة النصوص كان حاضرا فى الذهن عند إعداد دراساتى المختلفة عن القصة والرواية - ولا سيما فى سورية . وقد تطورت بعض الأفكار المبدئية حول العلاقة بين البنية الفوقية (الأدبية) والبنية التحتية (الاجتماعية) بحيث يكون المنطلق والمرجعية دائما من خلال المفاتيح الفنية .

ولا يسمح المجال بالخوض فى هذا الموضوع ، ولكن ربما كان وارداً فى هذا المقام الإشارة إلى أن هذا الموقف حظى بنقمة أصحاب النظرية الاجتماعية فى الأدب ، وعُد خروجا عن حرفية منهجهم ، كما جر نقمة أهل (الفن للفن) وعُد تشويهاً لصفاء تحليقاتهم . وما أظن إلا أنه الموقف الأقرب إلى طبيعة الأمر الأدبى .

وبالطبع يبدو جليا أن هذا الموقف المنهجى المرن ذا الاختيارات المتعددة يأتى نتيجة منطقية للنظرة التكاملية المركزية .

● أوضحت فى الإجابات السابقة اهتمامى المبكر والمستمر بالنقد القصصى والنثرى بوجه عام . وشرح السبب يطول . هناك طبعا جانب يتعلق بالموهبة أو الاستعداد الفطرى ؛ وهناك جانب تعليمى يرجع إلى تأثرى الشديد بدراستى فى قسم اللغة الإنكليزية ثم فى بريطانيا بعد ذلك ، ثم فى تمركز قراءاتى الحقيقية باللغة الإنكليزية ، ومتابعتى بقدر الإمكان للآداب الغربية والعالمية .

وهناك سبب اجتماعى قومى عام ، هو اعتقادى أن الحملة فى سبيل الرفع من شأن النثر وفنونه المختلفة ، من قصة ومقالة وسيرة ، هى جزء لا يتجزأ من حملة التمدن والتحضير والتطوير فى الوطن العربى ؛ لأن النثر هو لسان الحياة الحديثة . ولا يعنى هذا الكلام أن الشعر هو لسان التخلف ؛ معاذ الله ! ولكن الطريقة التى يمارس بها الشعر سياسيا واجتماعيا تجعله عاملا من عوامل استمرار التصاق الذهنية العربية بالغوغائية والموجية العابرة فى المشاعر ، والابتعاد عن مقتضيات التأمل والتحليل والتفحص العلمى والاتُساقية فى المواقف .

● ما أنا إلا جزء من هذا الواقع النقدى ، إن غوَى غَوَيْتُ وإن رَشَد رشدْتُ . وقد كتبت الكثير فى هذا الموضوع . وخلاصة رأيى أن النقد العربى يكافح من أجل الحصول على اعتراف مؤسَّسى فى مجتمع عربى معاصر ، قرر القائمون عليه (سياسيا واجتماعيا وتراثيا ، لا فرق) ، وربما قرر كذلك مثقفوه ، أن الحقبة العربية الحالية يمكن - بل أفضل لها - أن تعيش بغير مؤسسة نقد . إنهم قد يقبلون وجود نقاد ، ولكنهم جميعا يرفضون سراً وعلانية أن يكون للنقد ، والنقد الأدبى ، أى دور مؤسسى . ويمكن الرجوع إلى ما كتبته حول (النقد والنقد العربى فى الخطة العربية الشاملة للثقافة وفى المشروع الثقافى العربى .) . النقد فى محنة مع مجتمعه ، ولكنه فى محنتين مع الأدباء والمثقفين الذين يرفضون بصرامة مريبة قبول أى موقف نقدى لا يدور فى إطار التطبيل والتزمير لعبقريتهم . والمشكلة أن العدوى انتقلت من الأدباء الكبار إلى الزعانف والإمعات وحملة شهادات محو الأمية وطلاب صفوف الحضانة فى مدرسة الأدب (الأهلية المختلطة) .

● حلمت طوال حياتى أن أضع أسساً مبدئية لنظرية عربية فى الأدب والنقد ، أو بالأحرى لوجهة نظر عربية ذات طابع شمولى فى الأدب والنقد ، وتوخيت فيها أن تراعى المنظور المحلى والثقافى والتراثى والعصرى ، وأن تكون ذات طابع مقارنى . وخطوت خطوة أو خطوتين ، وعوقنى عن الاستمرار كل شىء فى تطورات حياتى الخاصة ، وفى بيئتى العلمية ، وكذلك فى كل ماتنقله إلىّ أجهزة الإعلام الثقافى والسياسى .

الآن أقول : لا تدققوا فيما يقوله البشر الذين يسمون عربا ، بل قولوا : رحم الله كل امرىء يكلف نفسه مشقة كتابة حرف أو حرفين ؛ فكل ما يكتب صدقة يراد بها وجه الله تعالى . وفى المجتمع السائب المراهن على التخلف يطلب من أهل الله أن يستمروا فى الكتابة ، كتابة أى شىء ، وبأية طريقة . . المهم أن يوجد من يكتب .

وهكذا يكون مشروعى النقدى الأساسى أن أستطيع الاستمرار فى الكتابة ، وكما يجىء تكون .

حسام الخطيب

شكــرى عــياد

■ ■ أود أولاً أن أفرق بين النقد الأدبى (النظرى أو التطبيقى) والدراسات الأكاديمية التى تتناول النصوص الإبداعية أو الأعمال النقدية . فما أسميه نقداً أدبياً هو نوع من الكتابة أقرب إلى التعبير عن فكر الكاتب وذوقه ، أى أنه نوع من الإبداع . ولا أعنى بهذا ما يسمى « النقد الانطباعى » دون غيره ، فالنقد الأدبى ــ كما أراه ــ يمكن أن يكون موضوعياً ومنهجياً ويظل مع ذلك « إبداعاً » ، لأنه أكثر حرية من الدراسات الأكاديمية . إن هذه الدراسات تتطلب فهماً جيداً للنصوص ، أو تصوراً واضحاً وشاملاً ــ بقدر الإمكان ــ لقضايا الأدب وتاريخه ، ولكن هذا الفهم الجيد لا يعد إبداعاً ، لأنه لا يؤدى إلى بناء فكرى متكامل له وحدته الذاتية .

وقد شغلتنى الدراسات الأكاديمية وأنا فى العشرينيات من عمرى ، فانتهيت من رسالة الماجستير ، وكان موضوعها « وصف القرآن ليوم الحساب » (سنة ١٩٤٧) ، ومن رسالة الدكتوراه (سنة ١٩٥٢) وكان موضوعها « كتاب الشعر الأرسطى وتأثيره فى الثقافة العربية » . ولم أكتب فى هذه الأثناء ــ على ما أذكر ــ سوى مقالة نقدية واحدة كان عنوانها « اكتشاف الأدب الروسى » . ثم كان نشاط « البرنامج الثانى » فى الإذاعة ، واهتمام الصحافة اليومية بالنقد الأدبى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات حافزاً لمزيد من الكتابات النقدية .

أما المجلات المتخصصة أو شبه المتخصصة فى الأدب فقد سمحت بنوع من الكتابة أعده وسطاً بين الدراسة الأكاديمية والنقد الإبداعى ، وقد مارسته بصورة مستمرة ، كما حاولت أن أميل ببعض الموضوعات التى قمت بتدريسها فى الجامعة ــ أو أتوسع فيها ــ نحو النقد الإبداعى ، لأنى ــ مع اعترافى بالفرق بين هذين النوعين من الكتابة ــ أعتقد أن الجمع بينهما أنفع للدارس الأكاديمى وللمثقف العادى على السواء .

● وقد سبق هذا كله ــ بالطبع ــ محاولات إبداعية . وإذا تغاضينا عن قرزمة الصبا فقد كنت أكتب القصة القصيرة بصورة شبه منتظمة منذ أوائل العشرينيات من سنى وبعض هذه القصص دخل فى مجموعتى القصصية الأولى « ميلاد جديد » . . وعلى مدى أكثر من ثلاثين عاماً كنت أعاود كتابة القصة القصيرة على فترات ، بحسب التهيؤ النفسى ومواتاة الظروف . وحين أقول « أكتب » فأنا أعنى الكتابة الفعلية أو « الإخراج » باصطلاح كروتشى ، لأن الكتابة الباطنية ، بمعنى وجود فكرة القصة معششة داخل النفس ، حالة لم تنقطع قط ، ولكن معها أيضاً أفكار مسرحيات وروايات إلخ . والشعر كذلك ، ولكنى لا أنظمه إلا على فترات متباعدة .

وأنا أعد هذه الممارسات شيئاً مهماً جداً فى حياتى ، بصرف النظر عن جدواها على عملى النقدى . إننى أتصورُ وجودى بدونها خواءً مرعباً . أما إذا أردت تعبيراً أقل ذاتية عن علاقتها بكتاباتى النقدية ففى وسعى القول بأنها تكملة وإثراء ، من حيث إن جميعها يسعى إلى بناء عالم أفضل من خلال التأمل الباطنى .

● إننى أتصور الأدب والفن بعامة تعبيراً عن نزوع الإنسان نحو الكمال المطلق . ولكن قوة هذا النزوع وصدقه يأتيان من شدة ارتباطه بالواقع . ومن هنا لا يمكن فهم الأدب ولا تقدير قيمته بمعزل عن الظروف الشخصية والاجتماعية المحيطة به ، ولكن الاكتفاء بإرجاعه إلى هذه الظروف يبخسه ويبتذله ، كما أن النظر إلى شكله فقط يحيله إلى عبث (ولا يناسب إلا أدب العبث) ، أما جوهره فهو سيطرة الشكل على الواقع المضطرب المهوش حتى يجعل له معنى ودلالة على أشواق النفس الخالدة . ومن هنا يبدو قريباً من التصوف من ناحية ، ومن الميتافيزيقا من ناحية أخرى .

ووظيفة النقد هى أن يصف رحلة العمل الأدبى من أرض الواقع إلى عالم المطلق أو المثالى .

● لا مجال هنا لسرد أسماء النقاد العرب أو غير العرب ، القدماء أو المحدثين أو المعاصرين ، الذين أفادتنى كتاباتهم أو تعليمهم المباشر فى فهم الأدب ومعايشته . ولكنى أذكر كاتباً واحداً أعجبت به منذ مطلع شبابى ، وترجمت بعض أعماله ، وألفت كتاباً عنه ، وهو لا يعد من النقاد ، ولكن فكره النقدى يتخلل كثيرا من كتاباته ، ويتصل بفلسفته العامة ، وإبداعه الشعرى والقصصى ، وأحسب أنه أضاء لى طريقى ، فى الأدب وفى الحياة معاً ، أكثر من غيره ، وهو شاعر الهند طاغور .

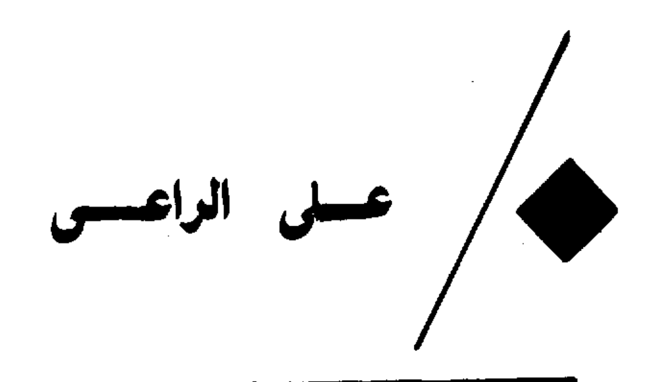
● النقد عندى فرع عن القراءة ، فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته وشعرت أنى نفذت إلى باطنه . وعدتى فى ذلك هى الأدوات التى استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب ، وفوق ذلك : من البصيرة — غير المحددة بقوانين — التى استفدتها من قراءاتى فى مختلف العلوم الإنسانية . وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبى ما أنى أكتشفه من جديد .

وربما كان تحمسى لهذا النوع من النقد — فى ضوء تجربتى الشخصية — هو الذى يجعلنى آخذ على معظم النقد الذى ينشر فى المجلات الأدبية العربية فى هذه الأيام أنه نقد تكنيكى ، مبرمج ، لا يحمل طابع المعاناة الفكرية أو النفسية ، ويكاد يخلو من أى إبداع . وربما كان انحصار النقد فى دائرة المجلات الأدبية المتخصصة ، وابتعاده عن الصحف السيارة — أو على الأصح نفيه منها — مشجعاً على هذه « الكهنوتية النقدية » التى أصبحت ظاهرة ملحوظة فى الوقت الحاضر .

● إننى أحاول الآن أن أضع خلاصة دراساتى وتجاربى فى النقد وحوله ، فى مشروع نظرى واحد مترابط الأجزاء ، يتناول طبيعة العمل الأدبى ، وطبيعة العملية النقدية ، وخصائص لغة الأدب ، وعلاقة الأدب بالإبداع الحضارى . ولى مطمحان من وراء هذا المشروع : أن أبين حاجة الحياة إلى الأدب ، حتى يستعيد الأدب المكانة التى كانت له فى حياة الأمة العربية على مدى التاريخ ؛ وأن أبث فى علوم الأدب الأساسية : نظرية الأدب ، وعلم الأسلوب ، وتاريخ الأدب ، حياة جديدة من خلال ربطها بالعلوم الإنسانية من ناحية ، وبالآثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية . وقد أنجزت كتابين من هذا المشروع : « دائرة الإبداع » ، وقد عالجت فيه نظرية الأدب ونظرية النقد ، و « اللغة والإبداع » ، وقد جعلت له عنواناً ثانوياً : « مبادىء علم الأسلوب العربى » ، ويبقى الكتاب الثالث والأخير ، وسيكون عنوانه « الإبداع والحضارة » ، وهو مدخل جديد لما اصطلح على تسميته بتاريخ الأدب ، يحاول أن يبين دور الأدب فى بناء الحضارة ، بدلاً من الاكتفاء بتعبيره عن مختلف جوانب الحضارة ، كما هى عادة مؤرخى الأدب .

شكرى عياد

□□□



١ ــ بدأ اشتغالى بالنقد الأدبى عام ١٩٥٥ ، ففور عودتى من البعثة إلى إنجلترا كتبت مقالات فى مجلة روزاليوسف ، وفى الصفحة الأدبية لجريدة المساء (١٩٥٦ ـ ٥٩) ، وهى الصفحة التى كنت أشرف عليها . كذلك ظهرت مقالات نقدية لى فى مجلة « المجلة » التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة ، والتى رأست تحريرها لمدة عامين ، ابتداء من ١٩٥٩ .

٢ ــ منذ البداية حتى الآن خصصت للنقد كل جهدى ، ولم أحاول الكتابة الإبداعية ليقينى من أن النقد هو موهبتى الأولى ، والأكثر نضجا .

٣ ــ نعم . وهذا البناء يرى فى العمل الأدبى نتاجا لتفاعل الفنان مع مجتمعه وزمانه والأزمنة الغابرة ، كما يراه حصيلة لما تقدم إنتاجه من أعمال أدبية ، الآن وفى الماضى .

وعلى هذا يكون حكمى على العمل الأدبى محاولة لتبين قدرة الكاتب على الإنجاز على هذه المحاور كلها أو بعضها .

وقد دعوت دائما إلى أن يكون الاقتراب من العمل الأدبى من داخل العمل بصفة رئيسية ، وبدون أفكار مسبقة ، يسعى الناقد للبحث عن تجسيد لها داخل العمل الذى يتناوله . هذا ، مع عدم إهمال المؤثرات الخارجية على الفنان وعمله . وقد كان لهذا التناول فضل تمكينى من التفريق بين العمل الأدبى ومحتواه الفكرى ، فقلت دائما إن العمل الأدبى ينبغى أن يكون أدبا بالفعل ، فإن لم يكن أدبا فلن ينفعه أن يحتوى على أروع الأفكار وأعمقها وأكثرها تقدما .

وقد استطعت من خلال هذه النظرة كذلك أن أتخلص من الثنائية الشريرة : يمين أو يسار فى الأدب ، فرحبت دائما بالعمل الأدبى الإنسانى النظرة ، القادر على التحليق البليغ التعبير مهما كانت آراء الكاتب المعلنة أو المعبر عنها داخل العمل . فشاعر وناقد مثل ت . س . إليوت ، قد عددته فنانا عظيما وناقدا عظيما برغم أن أفكاره السياسية والاقتصادية والدينية مما لا أرضى عنه . كذلك شجبت أعمالاً هادفة ، تتبنى آراء وأفكارا أدين بها ـ أنا شخصيا ـ ولكنها تأخذ شكلا أدبيا ضعيفا ، أو مهلهلا أو غير مقنع .

ومحصلة هذا الكلام أن الأدب ينبغى أن يكون فنا أولا ، ثم ما شاء بعد ذلك .

٤ ــ نعم ولكن إلى حد محدود . قرأت لميخائيل نعيمة ومارون عبود ومحمد مندور ولويس عوض وقبل هؤلاء لطه حسين وعبد الرحمن شكرى ، ولكن تأثرى بهؤلاء كان محدودا . أما النقاد الغربيون فقد تأثرت بكتابات ت . س . إليوت تأثرا واضحا ، وبكتابات إدموند ويلسون ، الناقد الأمريكى ، وبكل من كولبردج ووردزورث وكيتس ودرايدن بدرجات متفاوتة .

٥ ــ وردت الإجابة عن هذا السؤال فى غضون الإجابة عن السؤال الثالث .

٦ ــ بالرواية والمسرحية ؛ وذلك مطاوعة لميولى الشخصية أولا ؛ فقد بدأ اهتمامى بهذين النوعين منذ السنوات الأولى لدراستى الثانوية ، حتى إننى ترجمت مسرحية بأكملها من الإنجليزية حين كنت لم أزل بعد فى السنة الثالثة الثانوية ، وكانت أحد الأعمال المقررة علينا فى دروس اللغة الإنجليزية .

وإلى جانب هذا فقد كان اعتقادى دائما أن فنون القصة (الرواية والمسرح) هى أقدر الأنواع الأدبية على التعبير عن الناس ، أفراداً وجماعات ، وطبقات وحقبا معاصرة أو تاريخية ، وذلك بحكم الأثر الشديد الذى يملكه فن المسرح على الناس ، من حيث إنه يقوم على التجسيد المعتمد على أشخاص من لحم ودم ، يمثلون قصصا إنسانية بمحضر من أناس قدموا ليروهم . هنا يحدث التحام البشر بالبشر التحاما مؤثرا .

أما الرواية فإن قدراتها الكبيرة على تصوير جماعات وأجيال وحقب واضحة وفعالة . ويزيد من أثر الرواية أن المرء يقرؤها وهو فى خصوصية بيته ؛ يقرؤها وقد خلا بنفسه ، وخلا بفن الرواية .

٧ ـ الواقع النقدى على الساحة العربية واقع متدنٍ إلى حد كبير . النقاد المؤهلون يتناقصون ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة ، أو حتى مقاربة . وعملية النقد مازالت مضطهدة ، لا تلقى الجزاء الكافى ، المعنوى والمادى . وأحيانا تحرم الدراسات النقدية من مجرد الظهور لقلة المنابر وقلة المال ، ولأن النظرة العتيقة التى ترى فى النقد عملا ثانويا ـ إذا قيس بالإبداع ـ لا تزال قائمة وفاعلة . فى الوقت ذاته تفتح الصحف والمجلات صفحاتها وأعمدتها لأدعياء النقد ، وجهلائه . وقد تضاعف الأثر التدميرى لهؤلاء فى زماننا نتيجة لانتشارهم فى أجهزة البث الجماهيرى : الإذاعتين المسموعة والمرئية ، والصحف .

٨ ـ منذ سنوات وأنا أحاول أن أخرج للناس كتابا بعنوان : « الرواية فى الوطن العربى »فتحول بينى وبين الإنجاز أسباب كثيرة ، أهمها أن الإنتاج العربى فى هذا الحقل ـ وفى غيره ـ يتم فى جزر منعزلة ، لا يدرى سكان جزيرة منها ما يفعله سكان جزيرة أخرى ، مهما كان قرب إحداهما إلى الأخرى .

على الراعى



لطيفـــة الزيــات

١ ـ مارست النقد الأدبى على الأعمال الإبداعية المصرية والعربية بداية من الستينيات . وكنت قبل هذه البداية فى دراية لا بأس بها بنظريات النقد الأدبى قديمها وحديثها ، انتهاء بمدرسة النقد الجديد الأمريكية ، وعلى دراية لا بأس بها بمناهج هذه المدرسة الأخيرة فى التحليل النقدى ، وذلك بحكم موقعى بوصفى مدرسا للنقد الأدبى ، النظرى والتطبيقى ، فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية البنات بجامعة عين شمس أولا ، وبحكم اهتماماتى الخاصة ثانيا ، كما انشغلت فى الحقبة ذاتها ، التى بدأت فيها الممارسة بإعداد أبحاث فى النقد الإنجليزى والأمريكى باللغة الإنجليزية ، كان منها « المفارقة كعنصر بناء العمل الفنى » ، « وهيمنجواى كناقد » ، « وكلاسيكية ت . هيوم »[1] ، كما ترجمت فى الحقبة ذاتها « مقالات فى النقد » للكاتب الإنجليزى ت. س. إليوت ؛ أى أن اهتمامى بالنقد الأدبى النظرى منه والتطبيقى بدأ قبل ممارسته فى مجال الأعمال الإبداعية العربية بوقت طويل .

وكان للبرنامج الثانى فى الإذاعة فضل اجتذابى إلى هذه الممارسة فى أكثر من برنامج ، ومنها برنامج « مع النقاد » ، و « كتابات جديدة » وغيرها من البرامج . ويؤسفنى أن هذا النشاط النقدى المنتظم ، الذى استمر طيلة الستينيات وأوائل السبعينيات لم يسجل بطريقة تتيح له النشر . وعلى كل فقد ساعدنى على تعرف النتاج العربى الفنى قديمه وحديثه ، وأذكى قدرتى على التذوق ، وأغنى أدواتى النقدية .

٢ ـ يرتبط اهتمامى بالنقد الأدبى والكتابة الإبداعية ارتباطا عضويا . وفى اعتقادى أن جزءا كبيرا من العملية الإبداعية هو عمل نقدى إلى جانب العمل الوجدانى ، كما أن النقد وإن كان عملا عقلانيا بحتا ، ينطوى على مرحلة وجدانية أساسية وأولية ، وهى مرحلة التذوق .

ويمكن القول إننى بدأت بالنقد قبل الإبداع ، وأن عملية التمهيد التى أفضت إلى عمل الإبداعى الأول وهو رواية « الباب المفتوح » (١٩٦٠) ، كانت عملية نقدية . وقبل أن أبدأ كتابة هذه الرواية كنت على معرفة بروائع الأدب الغربى والعربى ، وكنت قد عكفت مدة على دراسة تقنيات بعض هذه الروائع دراسة نقدية مطولة ، وأفدت من الإنجازات التحليلية لمدرسة النقد الجديد الأمريكية فى هذه الدراسة . تذلك كان فى وعيى وأنا أكتب « الباب المفتوح » مفهوم الشكل كما أرساه كينيث بيرك ، وقد أفدت من هذا المفهوم كثيرا فى كتابة الرواية . وكنت أعى أيضا أننى أقدم الجديد فى الرواية العربية فى ذلك الحين من حيث إننى استبعدت أسلوب السرد التقليدى ، وبنيت الرواية على مجموعة مترابطة من اللحظات الدرامية ذات الدلالة متأثرة بالانطباعيين . وكل هذه عمليات نقدية استلزمها الإبداع واندرجت فى إطاره .

وقد كان لهذا الوعى النقدى المبكر ولتصاعده فيما بعد طيلة اشتغالى أستاذا للنقد الأدبى مزاياه وعيوبه ؛ فقد أفادنى كثيرا فى كتابة كل من « الباب المفتوح » (١٩٦٠) و « الشيخوخة وقصص أخرى » (١٩٨٦) ، ولكنه فى الوقت ذاته أعاق كثيرا من الانطلاق الإبداعى ؛ إذ نمت حاستى النقدية على حساب حاستى الإبداعية ، وعقد الأمر بصورة أحدّ التزامى السياسى ، الذى أملى على ذاتها على المستوى الإبداعى الاختيار بين أن أبعث إلى القارىء برسالة أمل أو أن ألتزم الصمت . وليس هنا مجال الحديث عن هذا العامل الأخير الذى دعانى فى بعض الأحيان إلى التزام

---

(١) صدرت كل أبحاثى المكتوبة بالإنجليزية عن دار الأنجلو المصرية ، وتركزت حول الرواية والنقد الأمريكى والإنجليزى المعاصر .

الصمت إبداعيا . ولنعد إلى نمو الحاسة النقدية على حساب الحاسة الإبداعية وأثرها فى إعاقة الإبداع . ففى ظل تنامى الحاسة النقدية لا يستطيع الإنسان أن ينطلق على سجيته فى تلقائية ، متمتعا بحق الكاتب الإبداعى فى التجربة والخطأ ، وبحق الكاتب الإبداعى فى الانزلاق إلى القصور أو عدم الاكتمال الفنى . والنتيجة بالنسبة إلى هى كالتالى : توافر أعمال فنية مكتملة لم أحاول نشرها لأنى لا أرضى عنها نقديا ، وتوقف أعمال روائية أخرى دون اكتمال ، يجاور فيها كل فصل إبداعى فصلا فى نقد الفصل الإبداعى ! وكم تمنيت وأتمنى أن أغمض عينى قليلا ، وأن أنطلق ، ولكن عينىّ الناقدتين لا تغفوان أبدا .

هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإن ممارسة الكتابة الإبداعية تجعلنى على دراية لا بأس بها بآليات الإبداع الروائى والمسرحى وتقنياته . وهذه الدراية فى اعتقادى دعامة رئيسية من دعامات النقد الأدبى التطبيقى ؛ وهى التى تمكن الناقد من تناول العمل الفنى بما هو عمل فنى فى المقام الأول . ولا يعنى هذا بحال مطالبة كل ناقد بممارسة الإبداع ، أو تعليق أهميته بوصفه ناقدا على هذه الممارسة .

٣ ــ لا أصدر فى نقدى عن بناء نظرى متكامل ، ولكنى أصدر عن بعض الأسس النظرية التى تتسم فى مجملها بالعمومية . فالأدب والفن بعامة هو فى اعتقادى ظاهرة اجتماعية متغايرة بتغاير المكان والزمان . وهو كذلك ظاهرة تاريخية من الطراز الأول ترتبط شكلا وأسلوبا بكليتها الاجتماعية التاريخية ، أو بالواقع الذى تنبع منه ، وتدخل فى جدل مع هذا الواقع وهى تعيد صياغته . وإذا ما تجاوز العمل الفنى زمانه ومكانه فهو يتجاوزه لأنه لا يكتفى بالتحلق حول سطح الظاهرة ، وإنما يتجاوز هذا السطح إلى الجوهر ، متوصلا إلى ما هو جوهرى وأساسى بالنسبة للإنسان . والفن ـ بحكم تفرده ـ يتمتع باستقلالية عن الواقع ، وعن بقية ألوان النشاط الإنسانى . ولكن هذه الاستقلالية عن الواقع ليست بالاستقلالية المطلقة ؛ فالفن ينبع من الواقع ويصب فيه . وهو من حيث ينفرد بخصوصيته عن بقية ألوان النشاط الإنسانى ، ومن حيث ينغلق فى عالمه الخاص والمتفرد ، لا ينغلق لينأى عن هذا الواقع بل لكى يستثير بكليته المغلقة هذا الواقع استثارة دالة وموحية .

والنقد التطبيقى ـ فى اعتقادى ـ هو كذلك نشاط اجتماعى تاريخى ، شأنه شأن النقد النظرى . وهو يستهدف التوصل إلى المعنى العام للعمل الفنى بمنطق الفن ذاته ، أى بتحليل العمل إلى جزئيات ، وتبيان العلاقة بين هذه الجزئيات . والناقد معنى أساسا بتقنيات العمل الفنى ، ولكن من حيث تسهم هذه التقنيات فى إبراز المعنى العام لهذا العمل الفنى . وكل عمل فنى يقول قولته الدالة بطريقته المتفردة . والناقد معنى بجماليات العمل الفردى أولا ؛ وهو معنى ـ ثانيا ـ بتبيان طبيعة ما يقول من خلال تحليل كلية العمل الفنى بما هو عمل متفرد .

٤ ــ أود بداية أن أقرر أن رؤية الإنسان للحقيقة وللواقع وللتاريخ وحركته تشكل منظوره الأساسى الذى يطبع إنتاجه بطابعه ، نقدا كان أم إبداعا ، أيا كانت المصادر التى يتأثر بها ؛ فهذا المنظور هو الذى يشكل عامل الاختيار فيما يأخذ الإنسان عن ناقد ما وما لا يأخذ . وقد تشكل منظورى للحياة ورؤيتى للتاريخ وحركته ، وللقوى الاجتماعية المؤدية إلى التطور التاريخى أو المناهضة لهذا التطور ، فى حقبة مبكرة من حياتى . وهو منظور يستمد أسسه الرئيسية من الاشتراكية العلمية . وبقدر ما أفاد المعادون للماركسية من إنجازات الماركسية ، وطوعوا بعض آلياتها لخدمة أغراضهم ، حاولت أنا ، ودون إخلال بمنظورى العام ، الإفادة من إنجازات النقد الحديث ، سواء من هذا المعسكر أو ذاك . وأستطيع بعد هذا التحفظ أن أخلص إلى المصادر التى تأثرت بها بوصفى ناقدة .

فى مرحلة الشباب قرأت ـ وما زلت أقرأ ـ لكل النقاد العرب المحدثين ، وتعلمت ـ ومازلت أتعلم منهم ـ الكثير الذى أكسبنى قدرة على رؤية أعماق هذا العمل الفنى أو ذاك ، وساعدنى على رؤية الإنتاج الإبداعى العربى فى كليته . ويصدق هذا على أقطاب النقد فى الغرب ، قديمهم وحديثهم . ويصعب بعد ذلك التحديد ؛ ولكن لعلنى إذا انطلقت من طبيعة النقد الذى أكتبه سهل تحديد التأثير . إننى أتبع فى نقدى التحليل أولا ، لأصل إلى المعنى العام للعمل الفنى ثانيا . وقد رفضت المنطلقات النظرية للمدرسة الأمريكية الحديثة عن تفرد العمل الفنى المطلق وقداسته وما إلى ذلك ، ولكنى تعلمت تحليل النص من هذه المدرسة . ومن كينيث بيرك تعلمت أكثر من التحليل ؛ لأن منظوره العام للحقيقة ليس مخالفا ، وإن لم يكن مطابقا ، لمنظورى . ومن كلينت بروكس أخذت المنهج التحليلى للنص دون ما عداه ؛ أى أن تأثيره قد ساعدنى على اتخاذ الخطوة الأولى نحو تحليل النص إلى جزئيات ، وتبين العلاقة بين هذه الجزئيات . وتعلمت كيف أتوصل إلى المعنى العام للعمل ، أو بمعنى آخر إلى منظور الكاتب ، من الناقد الماركسى لوكاش ، كما أننى أدين له ببعض مفهوماتى النظرية عن طبيعة الأدب وماهيته وما إلى ذلك . وفى كتاب صدر لى أخيرا بعنوان « صور المرأة العربية » فى الروايات والقصص العربى (دار الثقافة ١٩٨٩) تأثرت فى علاج صورة

المرأة داخل العمل الفنى بعض التأثر بالناقدين : الفرنسى ماشيرى ، والإنجليزى إيجلتون ، من حيث أضاف هذان الناقدان أبعادا جديدة إلى مفهومى للمعنى العام ، وللدلالة الإيديولوجية التى يطرحها العمل إن سلبا أو إيجابا .

وأعتقد أننى استوعبت هذا التأثير المتعدد الاتجاهات ، حيث يمثل كل اتجاه تيارا منفصلا عن التيار الآخر ، والمتعدد الاتجاهات كذلك فى إطار التيار الواحد ، استيعابا كاملا بحيث انصهرت المؤثرات جميعها فى رؤية خاصة وشخصية هى رؤيتى النقدية الخاصة بى ، التى تعتمد اعتمادا كبيرا على منظورى للحقيقة فى ظل حركة التاريخ ، وعلى قدرة على التذوق نمت على مر الأيام ، وعلى معرفة بآليات الكتابة وتقنياتها .

٥ ــ تحليل العمل الفنى وتبيان العلاقات بين جزئياته وكليته هو مدخل إلى العملية النقدية . وهنا تساعدنى درايتى بآليات الكتابة ، وبخاصة الرواية ، والقصة القصيرة والمسرح . وتعتمد هذه العملية على قراءتين للعمل الفنى على الأقل : فى القراءة الأولى أسلم نفسى للعمل ، مستجمعة أى حس نقدى واع ؛ أى أننى أجرى قراءة النص بوصفى قارئة متذوقة للأدب ، ومدربة على هذا التذوق . وعادة ما أخرج من هذه القراءة بانطباعات تختلف من عمل إلى آخر ؛ فقد أخرج بالشعور باكتمال المتعة ، أو بالشعور بأن شيئا ما خطأ أو لم يكتمل ، يحول بين شعور المتعة والاكتمال . وفى المرحلة الثانية أقنن انطباعاتى ، مطبقة للمنهج التحليلى على العمل الفنى ، ومتبينة للعلاقات التى تجمع الجزئيات فى كلية فنية . ويقتضى هذا أخذ تقنيات العمل فى الحسبان ، وحل العمل إلى جزئياته ، وإعادة تركيبها مرة أخرى . وفى أثناء هذه العملية ، التى تبدو تقنية بحت ، يتبلور المعنى العام للعمل الفنى ؛ لأن المضمون لا يفصح عن نفسه أبدا فى العمل الفنى إلا وقد اتخذ شكلا ؛ والشكل بهذا المعنى هو المضمون . وقد تتوقف العملية النقدية عند هذا الحد فى قراءة نقدية ما ، تستهدف تقريب عمل فنى ما إلى القارىء ومساعدته على تجاوزه ، وقد تتجاوز هذا الحد ، مصدرة أحكاما نقدية على عالم كاتب من الكتاب ، ومنظوره للحقيقة ورؤيته لحركة التاريخ ، وموضعه من السلطة ، ومن تطور مجتمعه أو ثباته . وفى كل الحالات يبقى التحليل المسبق للأعمال الفنية موضع النقد هو الحد الأدنى لاستقامة العملية النقدية ؛ لأن هذا التحليل للعمل الفنى هو المقدمة الضرورية للتوصل إلى المعنى العام ، وتبين العلاقة بين هذا المعنى والواقع ، وتحديد الفكرة الإيديولوجية التى ينطوى عليها الخطاب ، وتبيان مغزاها فى علاقتها بالواقع . وفى كتاب لى تحت الطبع بعنوان « نجيب محفوظ : الصورة والمثال » (كتاب الأهالى) أورد قراءاتى السابقة لبعض روايات نجيب محفوظ وأتجاوزها إلى بحث منظور الكاتب المثالى ، وماهيته ، وانعكاسات هذا المنظور على الشخصية الروائية عنده ، ومفهوم التغير والزمان وما إلى ذلك . ويبقى الدور النقدى للقراءات الأولى ، سواء ما نشر منها وما لم ينشر ، الأساس الذى لا يمكن بدونه إلقاء نظرة أوسع وأشمل لعالم نجيب محفوظ فى كليته . ولا يتأتى للناقد أن يتطرق إلى مثل هذه الكليات إلا إذا كان على معرفة كافية بالكاتب الذى يعرض له .

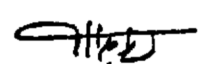
٦ ــ يتعلق معظم عملى النقدى بالقصص الطويل والقصير ، ويتطرق أحيانا إلى المسرح . وأعتقد أننى أدليت فى معرض الحديث بالأسباب ، وفى مقدمتها المعرفة بكلية الإنتاج القصصى والمسرحى ، والدراية بآليات الكتابة فى هذه الفنون . والمنهج الذى أتبعه يمكن أن يطبق على الشعر بنجاح ، ولكنى آثرت الامتناع عن نقد الشعر العربى ، لعدم إلمامى بالعروض ؛ وهو إلمام لازم لكل من يعرض للشعر بالنقد .

٧ ــ لا أنتوى الإجابة عن السؤال إجابة مستفيضة هو قطعا يستحقها . وسأكتفى بالإشارة إلى نقطة واحدة تؤرقنى بوصفى مثقفة عربية . فى الساحة العربية الآن هناك الاتجاهات النقدية التقليدية ؛ وهى مازالت اجتهادات مقروءة من جانب قاعدة عريضة من القراء ؛ وقد أدت دورها فى إثارة الاهتمام بالأعمال الأدبية ، ومازالت تؤديه . وجنبا إلى جنب مع هذه الاتجاهات النقدية التقليدية نجد الآن فى الساحة العربية اجتهادات نقدية متعددة للغاية ، ومتضاربة ومتطاحنة . وهذه الاتجاهات الجديدة ، سواء منها ما يصدر عن اليمين أو عن اليسار ، تطمح إلى مستوى العلم ، وتتجه بإلحاح إلى القارىء المتخصص شديد التخصص ، وتستغلق تماما على القارىء غير المتخصص ، وأحيانا على بعض المتخصصين . وبقدر ما تضيق دائرة الأدب وتنغلق تضيق دائرة النقد وتنغلق . وهذه مسألة ينبغى علينا أن نطرحها للنقاش بغية التوصل إلى مخرج ؛ فما من ناقد يسعى عامدا إلى الغموض والإبهام والاغتراب عن القاعدة العريضة من قراء الأدب والنقد الأدبى . ولكن ما إن يبدأ الناقد فى عمله ملتزما بالمعاصرة والجدية الكافية حتى ينزلق إلى جانب من هذا الاغتراب يختلف مداه من ناقد إلى آخر ، وقد تستحيل كتابته النقدية علما لا يملك مفاتيحه إلا قليل من الدارسين له .

وكلما اغترب النقد الأدبى وانغلق تضاءلت قدرته على أن يصبح فكرا حيا له تأثيره الواسع فى القاعدة العريضة من

الكتاب والقراء . وربما شكلت المحاولات النقدية للجمع ما بين التراث والمعاصرة مخرجا ملائما ، يحول بيننا وبين الدخول فى الطريق المسدود للتخصص ، أو لمزيد من التخصص حتى لا يكون لكل ناقد طلاسمه التى لا يملك حلها إلا مجموعة محدودة للغاية من القراء .

٨ ـ ليس لدى بحكم السن مشروعات نقدية طموح ، ولو كان لدى متسع من الوقت لعكفت على دراسة الموروث النقدى العربى . وكل ما أطمح إليه الآن هو أن أكمل ما بدأت فيه فعلا ولم يكتمل ، وأن أخرج إلى حيز النشر ما استكملته ولم ينشر . إننى أعكف الآن على إعداد كتاب للنشر ، هو ترجمة لبعض المقاطع من ماركس وإنجلز ، مع مقدمة نظرية طويلة عن « النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية » .





محمد زكى العشماوى

◻◻ بين النقد والإبداع

يسألوننى كثيراً : هل طغَتْ موهبة النقد على موهبة الإبداع عندك ؟ وأقول : لم يحدث هذا لحسن الحظ ، ربما انقطعتُ عن كتابة الشعر فترات فى حياتى ، ولكننى لم أنصرف عنه انصرافاً كاملاً ، بل كثيراً ما تزورنى ملائكة الإلهام إذا صح أن نسميها كذلك ، فتفرض نفسها فرضاً .. ويحدث هذا فى كثير من مراحل حياتى .

ويعنى أن أشير هنا إلى بعض الحقائق المهمة ، أبرزها أن الموهبتين : النقد والإبداع ، لا انفصال بينهما فى الحقيقة . ولم يعد هناك محل للتمييز بين العمل النقدى والعمل الإبداعى الفنى . والمعروف أن العمل الإبداعى قد أصبح اليوم عملاً نقدياً أكثر مما كان فى أى وقت مضى ، كما أصبح الكتاب والشعراء يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما كانوا يفعلون فى الماضى .

ونحن نعلم أن مطالب العقل الناقد لدى الكتاب العظام فى هذا العصر قد تخطَّتْ حدود كتاباتهم الخاصة ، وغدت تتسع لكتابات معاصريهم ، بل تتسع للتجربة الفنية كلها .

ولا يجوز هنا أن ننسى أن عملية التأمل والنظر والفحص والتذوق وإطالة التفكير فى الآثار الفنية ، وطول المعاشرة والمصاحبة لها ، هى من أهم صفات الناقد والمبدع على السواء ، وعليها تتوقف قيمة العمل الفنى وقيمة العمل النقدى ، وبها تتقدم العمليتان وتزدهران .

وكل كاتب هو ناقد بالضرورة ، كما أنه من الممكن أن نقول بأن أكبر الكتاب هم أصحاب أعمق قدرة وأشملها على النقد .

ولعل هذه الظاهرة اليوم أن تكون أوضح مما كانت فى أى وقت مضى ، فلم يحدث من قبل أن كان هناك حرص من جانب الفنانين على شرح إنتاجهم وتفسيره تفسيراً نقدياً كالحرص الذى نشهده اليوم .

هذا من جانب ، ومن جانب آخر فهى النقد الحديث ، وعلم الجمال الحديث كذلك ، على التمييز بين المبدع والناقد . ونحن لا ننسى التمييزات الخدَّاعة فى ساحة الفن ، التى أشار إليها « كروتشه » فى كتابه علم الجمال ، وفى المجمل فى فلسفة الفن ، وجعل هذه التمييزات التى انتشرت فى ساحة الفن والنقد على السواء خمسة تمييزات : وهى التمييز بين المضمون والصورة ، والتمييز بين الحدس والتعبير ، أى بين التجربة الشعورية وترجمتها إلى لغة أو ألفاظ ، فليس بين الاثنين تمييز . والتمييز الثالث هو التمييز بين التعبير والجمال ، أى بين اللغة العارية واللغة المزخرفة ، فليست هناك لغتان للشعر ، وإنما هى لغة واحدة ، سواء أجاءت مزخرفة أم عارية . والتمييز الرابع هو التمييز بين الفنون المختلفة ، فالقصيدة ، من حيث هى فن يتساوى مع الرقصة أو اللوحة الفنية ، ينبغى أن تحافظ على القيم العامة للفن .

أما التمييز الأخير عند كروتشه فهو التمييز بين المبدع والناقد ، فليس بين الاثنين تمييز على الإطلاق ، ففى قلب كل مبدع ناقد ، وفى قلب كل ناقد مبدع .

وربما كان المقصود من السؤال المطروح أن العمل الأكاديمى والانشغال بالدراسات والبحوث العلمية داخل الجامعة قد يكون عائقاً يعوق الشاعر عن الإبداع إذا كان من المشتغلين بهذه الدراسات .

قد يحدث هذا عند بعض الشعراء ؛ ولكن الحق أنى كنت دائماً شاعراً وناقداً فى الوقت ذاته . ربما كان إنتاجى الشعرى ليس بهذه الغزارة أو الكثرة التى عليها إنتاجى فى النقد ، وربما حدث ذلك بحكم عملى وتخصصى ، ولكنى أحمد الله أننى ما انفصلت عن إبداع الشعر ، بل أستطيع أن أزعم أن شعرى فى الفترة التى أعقبت سن الستين كان من أغزر وأعمق ما كتبت من الشعر فى فترات حياتى السابقة .

منهجى فى النقد

الحقيقة أن منهجى فى النقد هو المنهج الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم ، لا فى بلادنا وحدها بل فى العالم أجمع ؛ لأن النقد الأدبى ــ كما هو معروف ــ هو تفسير وتقويم وتوجيه للأدب ؛ وهو فى ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفنى بعامة من حيث إنهما معاً يهدفان إلى الغاية نفسها .

ومن هنا كان منهجى فى النقد منهجاً يحرص أول ما يحرص على الإحساس بالأثر الفنى بعد معايشته والالتصاق به التصاقاً كاملاً ، يمكن أن نسميه كمال الاتصال ، ذلك الذى يتم فيه استغراق يوحّد بين الناقد وموضوع نقده ، بحيث يصبح الموضوع ، أى الأثر الفنى ، ذاتاً وتصبح الذات أثراً فنياً .

وأرى أن هذه هى الخطوة الأولى ، التى بدونها لا تتم معرفة نقدية على الإطلاق . لابد أن أفتح جميع نوافذ قلبى ، وأترك للأثر الفنى أن ينتشر إلى داخل نفسى كما ينتشر الضباب بين ثنايا الكائنات .

هذه الرؤية ــ إذا صح تسميتها كذلك ــ هى أساس كل فهم وكل حل للأثر الفنى ؛ لأن الرؤية إذا كانت عميقة ونافذة كان فيها الحل ؛ فرؤيتك للشىء حلٌ له فى الوقت نفسه .

ومن خلال تلك الرؤية تتوهج لك فى النص الذى أمامك مواطن مهمة هى مصدر جماله ومصدر فهمه وتفسيره . فإذا ظفرت بهذه الرؤية ، واستفدت من العلاقات والمكونات والمعطيات التى يتألف منها العمل ، انكشفت لك أسراره ولطائفه ، وآيات الروعة أو علامات الروعة أو الجودة فيه .

عندئذ يسهل عليك أن تضع إصبعك على مواطن بعينها فى الأثر الفنى ، وأن تبحث بعد ذلك عن أسباب بلوغها هذه الدرجة أو تلك من الجودة والرداءة .

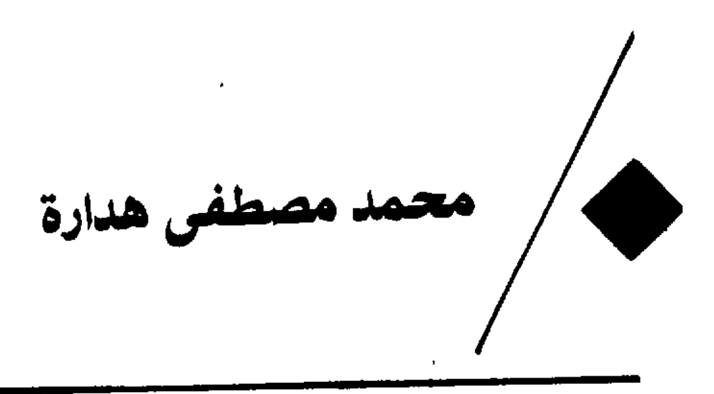
فإذا استطعت أن تُخْرِجَ حُكمَك من حيِّز الخصوص إلى حيِّز العموم ، استطاع ذوقك أن يكون وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة ، تصح لدى الناس كما تصح لديك . المهم أن تُعَيِّنَ القيمة ، وأن تعطىَ أسباباً مقبولة ومعقولة لهذه القيمة ولتحديد معناها وأهميتها .

فالعنصر الشخصى عندنا أمرٌ لا مفر منه فى الحكم والفهم ؛ ونعنى بالعنصر الشخصى الذوق ، ولكنه الذوق المُدَرب والمُعَلَّم ، والقادر على نَقْل الحكم من حَيِّز الخصوص إلى حيِّز العموم ، عندما نجعله حكماً منهجياً وموضوعياً ، يستند إلى المنطق ، ويحتكم إلى العقل ، ويعطى أسباباً مقنعة للآخرين ، معتمدة على خصائص من داخل النص الذى بين يدى الناقد .

هنا يمكن للذوق أن يصبح وسيلة مشروعة من المعرفة ، تَصحُّ لدى الآخرين كما تصح لدى الناقد .

ومن هنا يكون النص أو السياق هو وسيلتنا ومفتاحنا وسبيلنا للفهم والحكم على حد سواء . وهذا معناه أن الأثر الفنى بين يدى الناقد هو الذى يحكم على نفسه بنفسه ؛ أى أن الحكم النهائى لأى عمل فنى هو من داخل الأثر لا من خارجه ؛ فليس ثمة قواعد مفروضة أو مطبقة ؛ فلكل أثر وضعه ، ولكل قصيدة كيانها ، وطاقاتها ، وتوترها ، وصورها الفنية ؛ وهى التى تتكلم فى النهاية على لسان الناقد الكاشف ، والمحلل ، والمفسر للعلاقات ، والواضع اليد على خصائص بفضلها يكون العمل ناجحاً أو غير ناجح ، جيداً أو رديئاً .

وليس من شك فى أن الناقد الناجح وفق منهج كهذا يكون واسع الثقافة ، ملماً بالمدارس الأدبية والفنية ، وبالتطور السريع فى مجالات الأدب والفن ، متابعاً نشيطاً لحركة التطور وما تطرحه من تساؤلات ومن قضايا واتجاهات ، وأن يكون فى الوقت ذاته عالِماً بما خلَّفه التراث العربى والعالمى ، قديمه وحديثه ، وبتيارات الفكر والفن هنا وهناك . فالناقد الكبير هو الذى ينتمى فى ثقافته إلى هذه الحضارات : تراثه العربى ، والاتجاهات العالمية الأخرى . . ويحاول أن يحقق من هذين درجة عالية من التوازن ، فلا يتعمد مجاراة المدارس العالمية أو تقليدها ، أو الخضوع الأعمى لتعاليمها ، بل لابد أن يكون واعياً ، لا يقطع صلته بإحدى الحضارتين ، بل يحاول أن يبلغ بهما قدراً من التكامل الذى تتطلبه الدراسة العلمية الجادة .



محمد مصطفى هدارة

١ ـ بدأ اشتغالى بالنقد الأدبى مع بدء اشتغالى بالقراءة المتذوقة للأدب منذ العهد الباكر للشباب ؛ فالقراءة المتذوقة فى حد ذاتها نقد . وكانت تتسابق إلى ذهنى أحكام أحاول أن أجد لها تعليلاً من خلال إعادة قراءة النص . وكثيرا ما عجزت فى هذه السن الباكرة عن إدراك سر إعجابى أو سخطى . ثم بدأت فى قراءة كتب النقد الأدبى العربية والمترجمة ، خصوصا حين بدأت تعليمى الجامعى ، فتفتحت أمامى مغاليق مستبهمة ، وبدأت أمارس النقد من خلال رؤى مدارس واتجاهات نقدية متعددة .

٢ ـ لا أظن أن أحدا من الذين أحبوا الأدب ودرسوه واشتغلوا بالنقد الأدبى لم يبدأ حياته مبدعا يحاول الكتابة فى مختلف أنواعها . ولعل الشعر أبرز هذه الأنواع الأدبية . وقد كتبت فيه قصائد كثيرة ، نشر بعضها فى المجلات الثقافية التى كانت زاداً فى تلك الأيام ، كمجلة الثقافة ، كذلك كتبت الرواية والقصة القصيرة ، وقد فازت روايتى (المنصورة) التى كتبتها عن حملة لويس التاسع الصليبية بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب منذ أكثر من ربع قرن . وحينما أوغلت فى الدراسة النقدية والبحوث الأدبية الأكاديمية ، التى تعتمد فى أساسها على النقد ، أحسست انحسار العناصر الإبداعية فى نفسى ، إلا من لمحات وامضة من حين إلى حين ، ترتبط بتجارب نفسية خاصة ، بل رأيت نفسى حتى فى هذه اللمحات الإبداعية فى صراع بين شخصين : المبدع والناقد ، وازداد هذا الصراع حدة حين نظرت فى أعمالى الإبداعية السابقة بعين الناقد .

٣ ـ لا شك فى أن كل ناقد يصدر فى نقده عن بناء نظرى فى الأدب والفن بعامة ، حتى الذى يقوم نقده على مجرد التذوق الانطباعى . والدعائم التصورية لهذا الأساس تقوم على قدرة النص الأدبى على هز العقل والوجدان بما فيه من إمكانات التفكير ، والقدرة على التعبير ، وإشاعة الجمال الفنى فى نفس المتلقى ، وإثارة متعة الدهشة والاستطراف .

٤ ـ تأثرت فى النقد العربى القديم بالجرجانيين : على بن عبد العزيز وعبد القاهر . أما تأثرى بالأول ففى اتساع رؤيته ، واستخدام المقايسة والاقتصاد فى إصدار الأحكام ؛ وأما تأثرى بالثانى ففى مزجه بين الأدب والنحو ، واستخدامه علم المعانى استخداما واسعا فى إدراك ظواهر الجمال الفنى . وتأثرت فى النقد العربى الحديث بأستاذى محمد خلف الله أحمد فى منهجه النفسى ؛ وفى النقد الغربى تأثرت بكثيرين منهم رتشاردز وهربرت ريد واليوت واليزابيث دور فى أفكار نقدية جزئية وليس فى اتجاهات عامة لكل منهم .

٥ ـ مدخلى إلى العملية النقدية هو التذوق المبنى على التجربة والممارسة والعلم . ومهما جنحت الاتجاهات النقدية الحديثة إلى (العلمية) و(المعملية) فإن التذوق ـ فى رأيى ـ سيظل مدخلا أساسيا للعملية النقدية . أما منهجى فى تحليل النصوص فهو مزيج من مناهج متعددة ، منها الجمالى والنفسى والتاريخى والأسلوبى ، وأرى فى الاقتصار على منهج واحد حجباً لقيم نقدية كثيرة مؤثرة فى تحليل النصوص .

٦ ـ معظم عملى النقدى يتعلق بالشعر ، وبعده الرواية والقصة القصيرة ثم المسرح . ويرجع ترتيب هذه الأجناس الأدبية فى أعمالى النقدية إلى الظروف الكمية للإبداع فى العالم العربى ، وليس إلى ميل شخصى .

٧ ـ الواقع النقدى الآن على الساحة العربية لا يسر أحدا فيما يبدو ؛ فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كادت ، وهم يتلقون الطعنات من كل اتجاه ، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح لخفة الوزن وسرعة

تأثيرهم فى محيط واسع من عامة القراء . والنقد نفسه حائر بين اتجاهات مختلفة ، غريبة الهوى . ولا بأس فى ذلك فى حد ذاته ، ولكن المشكلة أن الذين يكتبون هذا النقد فى عالمنا العربى لا يفهمون هذه الاتجاهات على وجهها الصحيح ، أو يريدون فرضها بالقوة ، وحجب كل ما عداها من اتجاهات نقدية . وهذه علامة مرض وليست علامة صحة .

٨ ـ المشروع النقدى الذى أتمنى أن أنجزه هو إيجاد نظرية عربية حديثة ، لا تستهجن التراث ولا تجور على المعاصرة .





محمود أمين العالم

(١) الواقع أننى دخلت إلى النقد الأدبى من باب أوسع هو باب الفلسفة ، والفلسفة العلمية أو فلسفة العلوم بوجه خاص . كنت مشغولا بقضية الضرورة فى العلوم بعامة ، سواء العلوم الطبيعية والدقيقة أو العلوم الإنسانية . هل هناك علاقات ضرورية بين الأشياء وفى الأشياء ؟ وما طبيعة هذه العلاقات الضرورية ؟ وما حدودها ؟ وما الفرق بين الضرورة فى العلوم الطبيعية والضرورة فى العلوم الإنسانية ؟ والقانون العلمى هو مظهر من المظاهر المحدَّدة لهذه الضرورة ؛ ولهذا انشغلت بمفهوم الضرورة فى الفيزياء فى البداية ، وإن كنت درست هذه الضرورة من زاوية عكسية ، أى فى نقيضها الظاهرى ، وهو المصادفة ، التى عددتها فى نهاية دراستى إحدى الموجهات الأساسية للضرورية . وحاولت أن أؤسس مفهوما للتاريخ والواقع والتطور والوعى والحرية على أساس هذه « المصادفة - الضرورية » ، كما يتضح ذلك فى الفصل الأخير من كتابى « فلسفة المصادفة » . وكان من المفروض أن انتقل بفرضيتى الإجرائية هذه إلى العلوم الإنسانية فى التاريخ والاجتماع والاقتصاد وعلم الجمال . ولكن ملابسات معينة - ذات طابع سياسى - حالت دون أن أواصل هذه الدراسة بشكل جامعىّ مستقر . وبرغم هذا ظل موضوع العلاقة الضرورية فى التعابير الإنسانية يشغلنى . وأذكر أننى فى ذلك الوقت المبكر كتبت مقالا فى مجلة المقتطف [عدد أول أغسطس عام ١٩٤٩] بعنوان « مستقبل الشعر العربى » ، وأنا فى غمرة دراستى الخاصة بالمصادفة ، يبرز فيه هذا الانشغال المهموم بالعلاقة الضرورية . وأسوق هذه الفقرة من هذا المقال المبكر للتدليل على ذلك . « . . . . والعمل الشعرى بأكمله له دلالات أربع : دلالة لغوية ، ودلالة موسيقية ، ودلالة بلاغية ، ودلالة فنية . وهذه الدلالة الأخيرة هى فى الواقع الثمرة الحقيقية للتعبير . وتتحقق هذه الدلالة الفنية بمقدار تحقق الارتباط الضرورى بين العناصر المكوِّنه جميعا لهذا العمل الشعرى ، من كلمات وجمل ودلالات مختلفة . وبمقدار تحقق الضرورة بين هذه العناصر تتحقق الظاهرة الفنية فى العمل الشعرى ، أو - بتعبير آخر - تكمل صياغته . ومعنى هذا أن الصياغة تركيب ذو عناصر بينها علاقة ضرورة . والضرورة هنا ضرورة نسبية ، وليست مطلقة . وذلك راجع إلى إنسانية التعبير . غير أن تلك الضرورة النسبية نفسها هى التى تجعل من كل عمل فنى خلقا جديدا ، وإضافة حقيقية إلى الحياة ؛ فليس ثمة ضرورة واحدة تصدق على كل عمل فنى ، بل كل عمل فنى يحمل فى داخله مبررات الضرورة فى تركيبه الخاص . ومن هنا تتحقق المعجزة الكبرى ؛ معجزة انتقال الحدث الشخصى إلى حدث إنسانى ، والإشكال الجزئى إلى إشكال كلّ عام ، خلال الصياغة الفنية .

«وهنا أجازف بالقول بأن كلية الموضوع الفنى وعمومية مادته وشمول مضمونه ، إنما تتحقق بمقدار تحقق الضرورة بين عناصره المكوِّنه له ، أى بمقدار الإحكام فى صياغته » .

كان البحث فى الضرورة هاجسا يلحّ علىّ آنذاك ، وما يزال ؛ وكان البحث فى الضرورة فى الإبداع الأدبى جانبا من جوانب هذا الهاجس الملحّ . وأذكر أننى فى هذه المرحلة كذلك كتبت مقالا فى « مجلة علم النفس » ، التى كان يشرف عليها الدكتور يوسف مراد ، أثرت فيه متسائلا حول إمكانية دراسة الشكل الشعرى بالاستعانة « بالدالّة الفضائية » فى الرياضة ، لما تتضمنه الدالة الفضائية الرياضية من ثبات من ناحية ، ومن إمكانية مفتوحة للتغيير من ناحية أخرى .

إلا أن البداية الجادة (والرسمية) لاشتغالى بالنقد الأدبى تمثلت فى البيان الذى أصدرناه ، عبد العظيم أنيس وأنا فى عام ١٩٥٤ ، ونشرناه فى جريدة الوفد بعنوان « الأدب بين الصياغة والمضمون » . وكان رداً على مقال للدكتور طه

حسين بعنوان « الأدب بين الألفاظ والمعانى » . ولقد أثار هذا البيان ردود فعل عنيفة من جانب بعض الكتاب ، خصوصا من جانب الأستاذ عباس محمود العقاد . وقد قام بين طه حسين والعقاد وبيننا جدل ، ولا أقول حوارا ، حول بعض المفاهيم النقدية .

وكان هذا الجدل ــ فيما أعتقد ــ إيذانا ببلورة ما أسميه بالمدرسة الجدلية فى النقد الأدبى العربى . وهى جدلية لا بنسبتها إلى هذا الجدل الدائر ، وإنما إلى منهجها المادى الجدلى .

وفى تقديرى أن وراء كتاباتى النقدية فى ذلك الوقت ، وحتى اليوم ، الجذور والركائز والخلفية العلمية السابقة التى أشرت إليها ، وهى البحث عن تحديد معنى الضرورة وحدودها فى التعبير الأدبى ؛ هذا إلى جانب توجهى الفلسفى الاجتماعى الذى كان قد تبلور وتحدد آنذاك ، والذى يتمثل فى اكتشافى للماركسية منهجاً ونظرية أضاءت لى إمكانية باهرة للإجابة الفكرية والعملية عن كثير من أسئلة الفكر والواقع الوطنى والاجتماعى . وعندما خرجت إلى الحياة العامة بعد فصلى من الجامعة فصلا سياسيا ، بدأت أمارس النقد الأدبى تطبيقياً ، مستنداً إلى منطلقى العلمى الأول ، ومنهجيتى الماركسية .

وكان أول تطبيق نقدى جاد هو دراستى لمسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم ، التى نشرت فى جريدة الوفد فيما أذكر فى عام ١٩٥٤ ، ثم بعض دراسات نقدية خفيفة فى مجلة روزاليوسف فى عام ١٩٥٥ ، ثم كانت بعد ذلك مقالة نظرية فى مجلة « كتابات مصرية » فى عام ١٩٥٦ ، ثم مقالة تطبيقية مطولة عن « الشعر العربى المعاصر » ، نشرت فى مجلة الآداب اللبنانية فى عام ١٩٥٦ . وكانت هذه المقالات ــ فى تقديرى ــ تدشينا تطبيقياً لحركتنا النقدية الجديدة .

(٢) كنت بالفعل أكتب الشعر بين وقت وآخر ، وأعدّه متواكبا مع اهتمامى بالتنظير النقدى . ففى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات نشرت أشعارا فى مجلة « الفصول » المصرية ، « ومجلة الأديب » اللبنانية . واستمرت كتاباتى الشعرية ــ برغم انقطاع وتوقف بعض السنوات ــ حتى عام ٧٢ــ ١٩٧٣ . وكان الدكتور مصطفى سويف قد اتخذ من مسودة لقصيدة لى وقصيدة لعبد الرحمن الشرقاوى مادة لدراسته لعملية الإبداع ، التى نشرت فى كتابه سيكلوجية الإبداع الأدبى . ولقد نشرت فى بداية السبعينيات ديوانين من الشعر ، أولهما فى دار الجمهورية بعنوان « أغنية الإنسان » ، والثانى عن وزارة الثقافة العراقية بعنوان « قراءة لجدران زنزانة » . ولكن أغلب أشعارى لم تُنشر بعد . وقد لا أنشرها أبدا . ولقد كتبت فى المعتقل عدة مسرحيات صودرت جميعا ، باستثناء واحدة من أربعة فصول ، نجحت فى إخراجها سرا من المعتقل ، وما تزال مخطوطتها فى حوزتى .

المهم أننى كنت أمارس النقد والإبداع الأدبى فى وقت واحد . ولهذا لم يكن هناك تحول من الإبداع إلى النقد ، بل كانت هناك تغذية متبادلة أحيانا ، وأحيانا أخرى ، أو فى كثير من الأحيان ، كان التنظير النقدى والفلسفى والهم السياسى والاجتماعى يتثاقل على تلقائية الإبداع وشفافيته ، ويجعله أقرب إلى شعر الفقهاء . ولعل انخراطى العملى فى السياسة كان له تأثير فى ذلك إلى حد كبير .

والحقيقة أن ممارستى للنقد كانت تمتد إلى النقد الشعرى والقصصى والروائى والمسرحى ، وأحيانا إلى الفن التشكيلى والموسيقى الكلاسيكية . وكانت خبرتى الإبداعية الشعرية تساعدنى على الغوص فى التعرف النقدى ، وتكشف لى أبعاد العمل الأدبى وأعماقه ، الذى أقوم بدراسته نقديا ؛ بل لعل هذه الخبرة الإبداعية هى التى جعلت لغتى وأسلوبى فى الممارسة النقدية يغلب عليها الطابع الأدبى ، لا مجرد الطابع التحليلى الجاف .

(٣) بالطبع أصدر فى نقدى عن بناء نظرى فى الأدب والفن وفى الحياة بعامة . وما أعتقد أنه بناء ثابت نهائى ، بل هو بناء نظرى يتطور دائما ، ولهذا أستطيع أن أشير إلى عدة مراحل فى ممارستى النقدية . المرحلة الأولى تقع فى الستينيات ؛ وكان يتعانق فيها البحث عن تحديد الضرورة فى الصنيع الأدبى ، مع تحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية . كنت ومازلت أرى أن العمل الأدبى والفنى هو معلول إبداعى للواقع الاجتماعى ، وهو فى الوقت نفسه قوة فاعلة محركة فيه . ولهذا فهو نتيجة وعلة فى آن واحد . وهو دلالة اجتماعية وقيمة جمالية فى آن واحد .

وهو بهذا شكل ومضمون تقوم بينهما علاقة عضوية ضرورية ، ضرورة نابعة من بنية العمل نفسه فى مجمله . وقد انعكس هذا التصور فى بعض المقالات المبكرة ، مثل المقالة الخاصة بمفهوم الزمن فى مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، أو المقالة الخاصة بالشعر العربى المعاصر . كما برز هذا التصور على مستوى نظرى محدد فى البيان الذى نشرناه ، عبد العظيم أنيس وأنا ، رداً على مقال الدكتور طه حسين ، كان يتحدث فيه عن الأدب من حيث إنه ألفاظ ومعان . وفى هذا البيان عرضنا لتصور ديناميكى للعلاقة بين الشكل والمضمون ، تجمله هذه الفقرة الواردة فى

البيان :

« إن الأدب صورة ومادة ، ما فى هذا شك . ولكن صورة الأدب كما نراها ، ليست هى الأسلوب الجامد ، وليست هى اللغة ، بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لانصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبى نفسه . فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى ، نتبصر بها فى دوائره ، ومحاوره ، ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضويا حيا . وبهذا الفهم الوظيفى للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين . فمادة العمل الأدبى ليست بدورها معانى - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هى أحداث ، لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفعل ، يشير العمل الأدبى إلى وقوعها ، بل هى أحداث ، تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه ، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها . وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة ، يفضى بعضها إلى بعض إفضاء حيا ، بلا تعسف ولا افتعال . والصورة فى الحقيقة هى جماع هذه العمليات المفضية ؛ هى هذه الحركة النامية المتجهة — فى داخل العمل الأدبى — بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التى يتكامل بها البناء الأدبى . وعلى هذا فالمعانى وحدها قيم متحجرة ، لا تصلح مادة للعمل ، بل هى وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه ، وخلق ارتباطاته المتكاملة » .

ولقد انتهينا فى هذا البيان النقدى إلى بعض النتائج العامة هى :

أولا :

أن مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية .

ثانيا :

أن الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته .

ثالثا :

أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

رابعا :

أن النقد الأدبى — على هذه الأسس السابقة — ليس دراسة لعملية الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب ، بل هو استيعاب لمقومات العمل الأدبى كافة ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات . وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعى ، ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبى ، مهمة واحدة متكاملة .

خامسا :

ومن هذا نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة ، أو بين الصياغة والمضمون ، لا تكون علاقة متآزرة متسقة إلا فى الأعمال الأدبية الناجحة ؛ أما العمل الأدبى الفاشل فهو ذلك العمل الذى يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق » .

ولقد كانت آخر جملة فى هذا البيان هى أننا « نعدّ العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه . . . هى كماله وحقيقته » .

أما المرحلة الثانية — فتقع فى خلال الستينيات . وقد بدأت أتعمق فيها التجديدات النظرية السابقة تعمقا تطبيقيا عينيًا . ذلك بأنى فى خلال الخمسينيات ، وبرغم الحرص على اكتشاف تلك الضرورة العضوية بين الشكل والمضمون ، أو بين الصياغة والدلالة ، كنت أفتقد الأدوات الإجرائية . ولهذا جاء التطبيق النقدى عاما وفضفاضاً ، لا يمتلك القدرة على الإمساك بوحدة الرابطة العضوية تلك ، وكان أقرب إلى الأحكام القيمية العامة منه إلى التحليل التفصيلى المحايث ، بل كان يغلب عليه فى بعض الأحيان الجنوح إلى الاهتمام بالمضمون على حساب كشف الرابطة الضرورية العضوية بين الشكل والمضمون .

وكان ذلك فى تقديرى راجعا إلى طبيعة سنوات الخمسينيات ، وما كان يحتدم بها من معارك وطنية واجتماعية ، تنعكس انعكاسا مباشرا فى التعابير الأدبية .

أما فى خلال الستينيات فكانت هناك محاولة للبحث عن التقنيات التطبيقية ، والعناية بالشكل الفنى ، دون التخلى عن علاقته الضرورية بالمضمون . ولعل أبرز ما يعبر عن هذه المرحلة هو كتابى « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » .

ولهذا الكتاب مقدمة بعنوان « لا شىء بغير صورة » . وفى هذه المقدمة تركيز على مفهوم الصورة أو الشكل أو الصياغة . وقد عرَّفتْ هذه المقدمة الصورة أو الشكل بأنه ليس المعالم الخارجية للعمل الأدبى أو الفنى وإنما هو أساسا عملية التشكيل الداخلى . وأكدت هذه المقدمة أن الصورة أو الشكل أو الصياغة فى الأعمال الأدبية والفنية تكاد تكون

جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفن فنا . إن الموضوعات الأدبية والفنية مبذولة فى حياة الناس وتجاربهم ، فى واقعهم النفسى والاجتماعى والطبيعى على السواء . والقضية هى أن تتحول هذه الموضوعات والتجارب من موضوعات وتجارب لها شكل الحياة والطبيعة إلى موضوعات وتجارب لها شكل الفن وصياغته . والصياغة هى ـ كما ذكرت ـ جوهر الأدب والفن . « وليس فى هذا افتئات على موضوع أو غض من مضمون ، (. . . . .) وإنما هو تحديد لوجود الأدب والفن بارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة » . كما تؤكد المقدمة « أن المهم أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل بالمعنى الذى أشرنا إليه ، لا باعتباره مجرد إطار ثابت ، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه ؛ بمادة وجوده » . ولهذا تؤكد المقدمة كذلك بأمثلة عدة « الرابطة العضوية داخل العمل الأدبى والفنى بين الشكل والمضمون » . ولقد اهتمت مقالات هذا الكتاب بالمعمار الفنى لروايات نجيب محفوظ وقصصه واتخذت المعمار سبيلا لكشف المضمون لا العكس . ولكن كان التنبه إلى ضرورة تحليل البنية الداخلية الشكلية تحليلا خاصا ، أكبر من النجاح الفعلى فى القيام بهذا التحليل . فالمقال الخاص بالثلاثية مثلا ، نجد عنوانه « التعبير بالشكل الفنى عن الجوهر الحىّ » . ونقرأ فى مقدمة المقال التى سبقت نشره فى عام ١٩٦٥ : « ولقد كادت مقالتى هذه أن تكون مجرد رسم بيانى ، يحدد العلاقات المتداخلة المتشابكة بين الشخصيات والفصول والأحداث المختلفة المتنوعة فى « الثلاثية » ؛ فالحقيقة أن « الثلاثية » يمكن أن تفرَّغ فى هذا الرسم البيانى . فهناك عناصر ثابتة وعناصر متحركة نامية . وهناك تواز وتقابل وتدرج وتقاطع بينها جميعا . وهناك انتظام دقيق فى حركة بناء الفصول وتسلسلها . وبهذا كله يمكن تقديم رسم بيانى للفصول والشخصيات والأحداث بحيث يُحقق ـ فى ظنى ـ إيقاعا بين إحداثياته على درجة كبيرة من الانتظام فى بعض الأحيان . وسندرك فى هذا الرسم البيانى مدى الترابط العضوى العميق بين المعمار الفنى « للثلاثية » ومضمونها الفلسفى والاجتماعى والنفسى والأخلاقى جميعا » .

والواقع أن الدراسة التطبيقية لم تحقق ذلك ، وإنما اكتفت ببعض الإشارات العامة . وبرغم هذا فقد كان التطبيق النقدى فى هذا الكتاب ، وفى هذه المرحلة بعامة ، أكثر اقترابا من التحليل الداخلى للعمل الأدبى منه فى مرحلة الخمسينيات . وفى هذه المرحلة ـ أعنى مرحلة الستينيات ـ عرضت للمدرسة البنيوية الفرنسية التى أطلقت عليها اسم الهيكلية ؛ عرضت لاتجاهاتها الثلاثة : الألسنية والتكوينية والنفسية ، وأبرزت أهميتها ، ولكننى نقدت سكونيتها وشكلانيتها ولا تاريخيتها ، وقلت بضرورة الإفادة منها من ناحية وبضرورة تجاوزها من ناحية أخرى ، تطلعا إلى منهج يجمع بين الدراسة الشكلية والمضمونية فى صيغة إجرائية واحدة .

أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة السبعينيات والثمانينيات ، التى تسلحت ممارستى النقدية التطبيقية فيها بوسائل إجرائية أكثر تحديدا ، مكّنتها من الغوص أكثر فأكثر ـ فيما أزعم ـ فى البنية الداخلية للعمل الأدبى . ولعل أبرز ما يعبر عن هذا هو كتابى « ثلاثية الرفض والهزيمة » ، الصادر فى عام ١٩٨٥ ، وبعض دراسات عن رواية « التجليات » للغيطانى ، و« مدن الملح » لعبد الرحمن منيف ، و« أعشاب البحر » لحيدر حيدر ـ وهى دراسات نشرت فى جريدة القبس الكويتية ، وجريدة السفير اللبنانية ، ولم تجمع بعد فى كتاب هى وغيرها من دراسات أخرى فى الشعر . وفى مقدمة « ثلاثية الرفض والهزيمة » عرضت بالنقد للمدرسة البنيوية التى سبق أن عرضت لها بالنقد كذلك فى أواخر الستينيات ، من حيث منهجيتها السكونية ، وعدم مراعاتها للسياق التاريخى والاجتماعى للإبداع الأدبى ، فضلا عن عدم مراعاتها لسياق تاريخه الأدبى نفسه . وفى هذه المقدمة فرقت كذلك بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبى ، وقلت بإمكانية الوصول إلى أساس علمى راسخ للدراسات الادبية ؛ أما النقد الأدبى فقد يفيد من علم الدراسات الأدبية ، وقد يتطلب الدقة والموضوعية بغير شك ، ولكنه ليس علما . على أننى أكّدت فى هذه المقدمة بعض المفاهيم النقدية وهى :

أولا : الطابع الإبداعى للعمل الأدبى الذى لا ينبغى ان تحدّه أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

ثانيا : أسبقية الممارسة على التنظير ؛ أى ضرورة اختبار النظرية وإغنائها دائما بالممارسة .

ثالثا : ضرورة أن تتسم الممارسة النقدية نفسها بطابع تركيبى إبداعى ، يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

كما حددتْ المقدمة الإطار العام للنظرية التى أتبناها فى النقد الأدبى ، بأن الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعيا وتاريخيا بملابسات نشأته ، وبفاعليته الدلالية ، وبأنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع ، بل هو بطبيعته الإبداعية إضافة تجديدية إلى الواقع ؛ وهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك إضافة تجديدية بوصفه معطى إبداعيا فى ذاته كذلك ، ذا فاعليّة مؤثرة تنبع من بنيته الإبداعية فى ارتباط بسياقه الموضوعى . والأدب بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمانية ولغوية وحدثية ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغيا فى آن واحد ، وذات دلالة عامة ، ونابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . وأكدت المقدمة أنه من التعسف الاقتصار على تحديد صارم دقيق للمنهج

النقدى ولأدواته الإجرائية بشكل قبْلى ، هذا المنهج وهذه الإجراءات التى تنطبق أو يراد لها أن تنطبق على كل الأعمال الأدبية بعامة ، وذلك لاختلاف طبيعة الأجناس الأدبية ، وتنوع مستويات الإبداع وملابساته وسياقاته ، دون أن ينفى هذا ضرورة الالتزام بمنهج عام فى التناول وهو تحليل البنيات والعمليات البنائية الداخلية فى النص الأدبى بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتقويمها فى إطار السياق التاريخى الأدبى والاجتماعى على السواء .

وفى تقديرى أن التحليل التفصيلى الذى قمت به لروايتىْ « تلك الرائحة » و « نجمة أغسطس » بوجه عام ، و« للتجليات » و« ملح الأرض » و« أعشاب البحر » بوجه خاص ، يعدّ خطوة متقدمة فى التطبيق النقدى من محاولاتى واجتهاداتى السابقة ، وأكثر تحديداً لمعالم النظرية النقدية التى أتبناها ، والتى ماتزال - فى تقديرى - أفقا مفتوحا ، وليست إطارا نظريا نهائيا .

(٤) لاأذكر أننى تأثرت بناقد معين من العرب أو غير العرب ، فلقد كان اتجاهى فى النقد محكوما منهجياً باهتمام بالمفهوم الإبستمولوجى (المعرفى) للضرورة كما سبق أن أشرت . ولكنى مع ذلك أذكر اهتمامى فى مرحلة متقدمة بكتب « كريستوفر كودويل » وخاصة « دراسات لثقافة تحتضر » ، و« مزيد من الدراسات لثقافة تحتضر » وكتابه « الوهم والحقيقة » عن الشعر ، فضلا عن كتيب واطسن عن الشعر ، وكتيب رالف فوكس عن الرواية ، وكتيب لوفيفر عن « علم الجمال » من زاوية ماركسية ، ومقال لينين عن تولستوى ، وكتاب لناقد سوفيتى لا أذكر اسمه لعله يرمولف عن ديستيوفسكى ، إلى جانب كتاب لويس عوض عن الأدب الإنجليزى ، الذى وجدت فيه تأثرا كبيرا بكتابات كودويل ، إلى جانب مقدمته لقصيدة شيللى « بروميثيوس طليقا » ، وديوانه الشعرى « بلوتولاند » . ولكن أكاد أجزم أن الذى أثر فى منهجى النقدى أساسا ، وساعد على بلورته ، هو اهتمامى بالقضية المنهجية والإبستمولوجية ، التى كان يغلب عليها فى البداية المشاركة مع مدرسة د. يوسف مراد السيكلوجية فى تحديد معالم منهج جديد للدراسات النفسية ، وهو المنهج التكاملى ؛ إلا أننى سرعان ما تجاوزت هذا المنهج لطبيعته التوافقية التكميلية ، وأخذت أتبنى المنهج المادى الجدلى . كان اهتمامى بالمنهجية بعامة أكبر من اهتمامى بمنهج معين محدد للنقد الأدبى . وهذا الاهتمام هو الذى أسهم فى تغذية منهجيتى النقدية الأدبية بل الفكرية عموما ، وتطويرها باستمرار مع تطوير خبراتى المنهجية .

(٥) نقطة البداية فى تناولى النقدى هو تجنب أى تناول نقدى ؛ أى أن مدخلى إلى العمل الأدبى هو مدخل تذوقى خالص فى البداية . إننى أفتح قلبى وعقلى وكيانى كله للعمل الأدبى ، وأتيح له كل الإمكانات كى يسيطر علىّ ؛ كى يقول كلمته ؛ كى يحقق فاعليته الدلالية والجمالية . وأنا فى الحقيقة أقرأ العمل الأدبى الذى أسعى لدراسته دراسة نقدية أكثر من مرة . فى البداية قد آخذ بعض ملاحظات بل انطباعات عفوية عامة غير محددة ، ثم تتحول هذه الملاحظات العفوية إلى ملاحظات مُمَنْهجة ، ثمرة للتحليل الداخلى للنص بحسب ما تتكشف لى طبيعته الخاصة .

فمنهجى فى تحليل قصة قصيرة يختلف عن منهجى فى تحليل رواية طويلة أو مسرحية أو قصيدة طويلة أو مقطوعة غنائية شعرية ، إلى غير ذلك . ولهذا قد أستعين بأكثر من منهج إجرائى معين ، بحسب طبيعة النص المدروس . إن النص أحيانا يفرض منهج دراسته . ودون أن أدخل فى التفصيلات ، أكتفى بالإشارة إلى أننى أسعى لتحديد العناصر الجزئية التى تتحدد بها الدلالة العامة للنص ؛ وتحديد الدلالة العامة للنص بصيغ مختلف العناصر الجزئية . أو بتعبير آخر أسعى إلى البحث عن محددات وحدة النصّ ، سواء من حيث دلالته العامة أو من حيث ما تضفى هذه المحددات من قيمة فنية للنص . ولهذا فلا أقف طويلا عند الحصر الكمى لبعض الظواهر ، ولكنى لا أتجنب هذا الحصر تجنباً تامًا ، بل قد أستعين به أحيانا بوصفه مرحلة تمهيدية اختبارية . ذلك أن تكرار بعض الظواهر قد يكون ذا دلالة وقد لا يكون . بل لعل عنصرا واحداً قد يكون أحياناً أعمق دلالة من عناصر عدة متكررة . على أن المهم عندى هو كشف الدلالة العامة للنص الأدبى ، محاولا بهذا أن أتبين دلالة هذه الدلالة فى السياق الذاتى - الاجتماعى ، سواء من زاوية صدورها عن هذا السياق ، أو فاعليتها فيه ، فضلا عن دلالة هذه الدلالة العامة فى السياق التاريخى للجنس الأدبى لهذا النص ، أى مقدار ما تعنيه أو تضيفه فى هذا السياق ؛ وبتعبير آخر محاولة الربط بين ما هو جزئى وما هو كلى ، بين ما هو خاص وما هو عام ؛ بين ما هو آنى وما هو تاريخى ؛ وذلك لتحديد مستوى القيمة المضافة التى يحملها هذا النص فى تاريخه الأدبى والموضوعى .

(٦) لقد تناولت بالنقد مختلف الأجناس الأدبية من رواية وقصة قصيرة وشعر ومسرحية ، بل تجاوزت هذه الأجناس الأدبية إلى بعض الأجناس الفنية . والواقع أن بروز مستويات متميزة فى هذه الأجناس الأدبية خاصة هى التى كانت تدفع إلى الاهتمام النقدى بها ، وخاصة فى مرحلة الستينيات ، حين كان الإبداع الأدبى فى هذه الأجناس جميعها مزدهرا . على أنى اليوم - مثلا - لا أجدنى متحمسا للعناية النقدية بالشعر أو بالمسرح ، لضآلة حظ هذين الجنسيْن من الإبداع ، دون أن أنفى توافر بعض المنجزات الرفيعة على ندرتها .

(٧) قد يكون الواقع النقدى اليوم أقل ازدهاراً منه فى الخمسينيات والستينيات ، ولكنه فى الحقيقة أكثر عمقاً وأكثر غوصا فى تحليل الظواهر الأدبية ، وكشف أسرارها الجمالية بما يتجلى به من سمات ومناهج إجرائية تنتقل به من الأحكام التجريدية العامة ، إلى الامتلاك المعرفى لبعض السمات والظواهر الملموسة . حقا ، هناك فوضى نقدية ، فهناك الاتجاه البنيوى الألسنى ، والتفكيكى ، والبنيوى التكوينى ، والوصفى ، والوضعى ، والذوقى ، والأكاديمى ، والاجتماعى ، والصحفى ، والتلفيقى ، والجدلى ، إلى غير ذلك ؛ وإن كنت أرى فى الحقيقة أن أبرز ما يقدم اليوم فى الساحة النقدية هو الاجتهادات الجدلية ، والاجتهادات البنيوية التكوينية . ولكن ما يزال التجريد والتعميم يطغى على بعض هذه الاجتهادات من ناحية ، أويطغى عليها التناول الجزئى من ناحية أخرى ، أو التناول الاجتماعى الخالص من ناحية ثالثة ، فضلا عن استخدام المناهج الإجرائية والمفاهيم الإبستمولوجية فى بعض الأحيان استخداما يغلب عليه التعسف والذهنية ، دون تمثل حميم لخصوصية الظواهر الأدبية .

مايزال الواقع الأدبى العربى فى الحقيقة يحتاج إلى تنظير نقدى إبداعى ، يستفيد من مختلف الخبرات والدراسات الأدبية والنقدية العالمية ، والقومية ، مع ضرورة مراعاة السمات الخاصة للواقع الأدبى العربى . وسينمو وسينضج هذا التنظير النقدى بمقدار نمو ونضج الدراسات الأدبية العلمية الألسنية والبلاغية والعروضية لتراثنا الأدبى قديما و حديثا .

(٨) عندى كثير من الدراسات النقدية القديمة المتناثرة فى بعض المجلات حول الشعر والقصة والرواية التى أتطلع إلى جمعها ونشرها فى صورة موحدة ؛ لأنها فى الحقيقة تعبر عن موقفى النقدى التطبيقى فى تطوره طوال السنوات الثلاثين الماضية . على أن أتطلع بعد ذلك إلى تقديم دراسة لنظرية الأدب فى ضوء خبرتى الخاصة الفكرية والأدبية . وأتمنى أن أتفرغ لهذا العمل فى العام المقبل .

محمود أمين العالم



محمــود الربيعــى

■■ بدأت الاشتغال « الحقيقى » بالنقد الأدبى الحديث فى أواخر الخمسينيات ، وأوائل الستينيات . وأول مقال نشر لى فيه كان فى مجلة « المجلة » سنة ١٩٦٦ . وقد كنت حتى سفرى إلى لندن فى بعثة النقد الأدبى الحديث من دار العلوم بجامعة القاهرة محباً جداً للأدب والنقد ، وذلك فى حدود الهواية والقدرات المتوافرة لشاب متطلع إلى المعرفة الأدبية ، ممتلىء بدفعة الحياة . فلما عشت فى جو أدبى منظم فى جامعة لندن ، ونمت معرفتى باللغة الإنجليزية ، وتعرفت الناس والاتجاهات الأدبية . ازداد تعلقى بالنقد الأدبى ، وأصبحت علاقتى به علاقة شبه منهجية . ومنذئذ أصبح هذا الفرع العظيم من فروع المعرفة الإنسانية مهنتى وهوايتى . وليس معنى هذا أنى أصبحت ناقداً محترفاً فأنا لا أحب أن أكون كذلك ، وإنما معناه أن ما كان شعوراً خالصاً جارفاً عندى فى سنوات الشباب أصبح الآن قنوات منظمة . وأنا حريص جداً الآن على ألا يطغى الجانب المهنى من النقد الأدبى لدى (تدريس النقد الأدبى) على جانب الهواية (قراءة الأدب قراءة تذوقية ـ منهجية والتمتع به) . ولا أخفى أنه كلما طغى جانب الهواية على جانب المهنة عندى ، وظهر ذلك فى مقالاتى وكتبى ، شعرت بالسرور الغامر .

ـ لدى عقيدة راسخة فى أن الناقد الأدبى إذا لم يكن ـ فى الأساس ـ أديباً منشئا فإنه ليست لديه فرصة على الإطلاق فى أن يحدث حدثاً ذا بال فى هذا الفرع من فروع المعرفة . وقد نشأت منذ طفولتى متعلقاً بالشعر وعاشقاً لموسيقى الكلام التى كانت تملأ جو الريف المصرى فى شكل الشعر الشعبى عند شاعر الربابة ، والشعر الصوفى عند منشدى الموالد والأذكار ، ثم الموسيقى الخالصة التى يوفرها الطبل والمزمار ، ثم وفرها الفونوغراف والمذياع فيما بعد . فلما تعلمت القراءة والكتابة وقعت فى غرام الكلمة الشعرية المكتوبة على نحو مطلق ، وحين قدم لنا علم العروض فى مرحلة متقدمة نسبياً من مراحل التعليم وجدت أن أذنى تستوعب بحور الشعر العربى دون أدنى صعوبة . وقد ساعدنى هذا على تفهم الجانب الصوتى الإيقاعى من الشعر ، كما كان مدخلى وطريقى إلى تذوق المعانى والأبنية والأهداف الشعرية .

لقد كتبت الشعر فى صباى وصدر شبابى ، ولدى منه فى أوراقى كراسة عزيزة جداً علىّ ، نشرت بعض قصائدها فى صحف الخمسينيات والستينيات . ومع ذلك فأنا لا أعد نفسى شاعراً ذا شأن . وقد صمت عن قول الشعر حين اتسعت قراءاتى فى الأدبين العربى والإنجليزى ؛ لأننى أدركت كم هو صعب ومعقد ذلك الشعر الذى يمكن أن يكتب له الخلود . وقد آثرت أن أخصص كل جهدى لقراءة الأدب الإبداعى والنقد الأدبى ، متعللاً عن قول الشعر بالمقولة القديمة « ما يأتينى منه لا أريده ، وما أريده لا يأتينى » . وزادنى اقتناعاً بوجوب الصمت عن قول الشعر ما رأيته من توالى صدور دواوين شعرية هزيلة ؛ لأن أصحابها لا يطيقون الاحتفاظ بمحاولاتهم غير الناضجة طى الأسرار . أما القصة والمسرحية فلم أكتبها قط . وإن كتبت سيرة حياتى على شكل قصصى ، وآمل أن أنشرها على الناس فى وقت قريب .

ـ تتلخص عقيدتى النقدية فى استقلال العمل الأدبى عن كل ظرف من ظروف تكوينه ، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية . إننى أومن بأن العمل الأدبى نشاط بشرى حيوى كامل فى ذاته ، مستقل بنفسه ، له أصالته ، وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة . وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوى لا علاقة فعل ورد فعل ، أو علاقة صورة منعكسة فى مرآة . لذا يدهشنى جداً ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هى التى تؤثر على الأدب بصفته إنتاجاً هو ابن بيئته . ويدهشنى أكثر ما يحدث من الربط

العضوى بين حياة الأديب الذاتية « وصحيفة أحواله المدنية » وأدبه ، فيفسر الثانى فى ضوء الأول . وأرى الأدب ، فى كل صوره ، طائراً متأبياً مستعصياً جموحاً ، لا يخضع لتوجيه شىء من خارجه ، ولا يستجيب إلا للعناصر التى تشكل كيانه هو . وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هى السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له ، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر . وهل نقول إن الماء الذى هو أوكسجين وإيدروجين يحمل خصائص أى من عنصريه المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أى منهما ؟ إننا نرى — على العكس — أن أثره فى الإطفاء يناقض أثر أحد عنصريه فى الاشتعال .

وعلى هذا الأساس أرى أن العمل الأدبى تكوين جمالى لغوى إيقاعى يعادل الحياة ، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة ؛ نحو لا وجود له سوى فى هذه القصيدة الرائعة أو تلك ، وفى هذه الرواية البديعة أو تلك . ولذا فإن أية أفكار سابقة ندخل بها على النص ونطوعه لتحقيقها يكون ضاراً بالنقد الأدبى إلى أقصى حد ؛ وأية مناهج معدة طورت فى ظروف خاصة ويراد إخضاع العمل الأدبى المفرد لها ، مسألة ضارة إلى أبعد حد . وكل عمل أدبى حق يصنع منهجه ؛ والمناهج تتعدد بعدد الأعمال الأدبية الصحيحة الجيدة . والأدب الحق يستعصى على أى منهج معد سلفاً ، وهو منبع كل منهج ومصدره ، وليس مثالاً نختبر به صحة المنهج .

— أولعت فى بداية حياتى بالحس الرهيف والتحليلات النصية الفعالة التى ظهرت عند محمد مندور فى كتابه « الميزان الجديد » ، ولكننى وجدت نفسى غير ميال إلى متابعته حين غير منهج التحليل النصى فى أخريات حياته إلى منهج آخر سماه « النقد الإيديولوجى » . وأعجبت فى حقبة طويلة جداً من حياتى — لاتزال مستمرة — بالنظر التحليلى البعيد الغور الذى يظهر فى كتب مصطفى ناصف ، وحققت من صحبته الشخصية — التى جاد بها علىّ — فائدة كبيرة . وتابعت بشغف عظيم التحليلات المضنية لنصوص الأدب التى قدمها النقاد الجدد : ألان تيت ، ووليم وِمْسات ، وكلينث بروكس ، وآخرون .

وأرى أن الأثر الذى أحدثه لدىّ عمل هؤلاء النقاد الأعلام يتجلى فى ترسيخ عقيدتى بأصالة العمل الأدبى ، وتفرده ، وجدواه البعيدة فى تحول مسار الإنسان . كذلك أكسبتنى صحبتهم تعلم الصبر على صحبة العمل الأدبى ، وعدم تطرق الملل إلى نفسى فى أى وقت أكون فيه فى هذه الصحبة . وآمنت معهم — وبفضلهم — بأن خيال الناقد — كخيال المؤلف — ينبغى أن يتحرر بغير حدود من الأفكار البالية ، والمقولات الجامدة التى تلاك جيلاً بعد جيل ، وتتكدس على مر التاريخ ، وأن الناقد ينبغى ألا يستمع إلا إلى صوت النص الأدبى . وأن يرحل فيه مستعيناً بثقافته الحية ، وبصره بتقاليد النوع الأدبى التى أرستها على مر السنين الأعمال الأدبية الجيدة التى تنتمى إلى هذا النوع .

— مدخلى إلى نقد العمل الأدبى مدخل لغوى . وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبى إنما هو بناء لغوى ، وأسارع فأقول إن اللغة عندى هى كل شىء : هى الفكر والشعور والقول ؛ فأنا أفكر باللغة ، وأحس باللغة . وإنى لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة ، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة فى الذهن ، ثم تأتى الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود . كذلك أعجب من الذين يفصلون بين العواطف واللغة ، وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة فى النفس ثم تجىء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود . أما دهشتى الكبرى فتكون عندما أجد « أديباً » ضعيفاً فى اللغة ، وأسأل نفسى : وإذن فما معنى كونه أديباً ؟ على أن اللغة ليست بالطبع ألفاظاً تلاك ، أو تعابير ترص ، أو تشابيه مفتعلة تتصيد . اللغة كائن حى ، يولد ويشب وينضج . اللغة تكوين جميل له شكل وملامح ، وهى نسق هندسى متوازن له أبعاد ونسب وزوايا . اللغة — باختصار — هى الإبداع .

والمراحل التى أتبعها فى نقد العمل الأدبى ، منذ وجوده فى مصدره إلى انضمامه إلى حوزة أعمالى النقدية ، مراحل ثلاث مترابطة يمكن أن اجملها فيما يلى :

● أولاً : مرحلة اختيار النص الأدبى الذى أريد أن أتناوله بالنقد :

وفى هذه المرحلة أكون سائحاً حراً فى نصوص الأدب العربى قديمه وحديثه ، آخذ وأدع ، وأختار وأطرح ، وأرضى وأغضب . وفى هذه المرحلة قد أرضى عن عمل ثم أعود فأغضب عليه ، وقد أختار عملاً أبقى عنده طويلاً ثم أهمله فلا أعود إليه . وأحس فى هذه المرحلة أنه لا التزام يربطنى بالنص ، فأنا حر إزاءه ، ولا التزام يربط النص بى ، فهو حر إزائى . وأتأمل حالى وحال النص فى وعى كامل فلا أقترب منه أكثر من اللازم ، ولا أبتعد عنه أكثر من اللازم . وفى أحيان كثيرة تنتهى هذه المرحلة عند حد الإفادة من النص فى أغراض مهنية أو عملية ، ولا تنتج أية نوازع تدفعنى لبدء المرحلة التالية . وفى أحيان قليلة تلح هذه المرحلة على بحيث تدفعنى إلى أن أبدأ مع هذا النص مرحلة جديدة .

● ثانياً : مرحلة الحوار الدائم مع النص الأدبي الذي أريد أن أتناوله بالنقد :
وفي هذه المرحلة أعزل هذا النص بعينه عن الركام الهائل من نصوص الأدب العربي التي تقع ضمن معرفتي ، وأصطفيه ، وأتأمله في تؤدة . وأنا لا أصطفي إلا ما أحب . وأرى أنه لا جدوى في أن يتناول الناقد نصاً أدبياً لا يحبه . وأعجب لقوم يختارون ما لا يحبون ، ثم يشتكون في نهاية المطاف من سوء اختيارهم .

وفي هذه المرحلة أعكف على مراجعة النص وقراءته قراءة ممعنة على فترات متباعدة ، فأخلطه بخبرتي اللغوية والأدبية ، وخبرتي بالحياة في مجملها : الأماكن والناس والمشكلات ، وخبرتي بالماضي والحاضر ، وتخيلي للمستقبل . كذلك أعرض هذا النص المختار على تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه : قصيدة ، أو قصة قصيرة ، أو رواية ، أو مسرحية ، بحيث أكون قادراً على تحديد مكانه بالضبط من السلسلة الطويلة التي صنعتها الأعمال الجيدة التي كتبت في طول تاريخ هذا النوع .

● ثالثاً : مرحلة كتابة نص نقدي عن النص الأدبي الذي أتناوله بالنقد :
وفي هذه المرحلة يضغط هذا النص على فكري وشعوري ، ويلح على حياتي . وأعرف هذا من تردد مقاطع منه على لساني ، في وحدتي ، وفي أحاديثي مع أصدقائي . وقد تعاودني أجزاء منه في نومي . وقد أجد نفسي مشغولاً بهذا النص حتى عن واجباتي اليومية . وأكون في هذه المرحلة قريباً جداً من القارىء الذي أتوقع أنه قد يقرأ ما أكتبه عن هذا النص ، كما أكون قريباً من النص ذاته ، ومن أصول الكتابة ، وترتيب أجزاء القول . وأكون حريصاً على التغلغل في جوانب هذا النص من مدخل اللغوي ، نافذاً من هذا المدخل إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه ، وإفضائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة ، إلى معان ودلالة تفضي إلى تحقيق أهداف شعورية ، وفنية ، وجمالية ، واجتماعية ، وسياسية ، وإنسانية ، وكل شيء . إن هدفي في هذه المرحلة يكون تحقيق ما أرغب فيه من تنوير النص الذي أكترث به للقارىء الذي أكترث به ، وإحداث نوع من التوازن بين ثلاثة عناصر متكاملة هي ذاتي ، والنص ، وقارئي . وفي مثل هذه الحالة أكتب عن النص بروح عالية فرحة متعاطفة ، فتطاوعني لغتي ، وتسعفني خبراتي ، وأجد ــ أخيراً ــ المقالة النقدية وقد استوت أمامي بحيث لا ينقصها سوى التصحيح الواجب والمراجعة العادية .

ــ كنت ولازلت ولوعاً بالشعر . وقد كتبت عنه قليلاً من أعمالي النقدية النظرية ، وكثيراً من أعمالي التطبيقية . ولكنني كذلك من المعتقدين بأن كل عمل أدبي حق إنما ينطوي في نسيجه البعيد على « شاعرية » أكيدة . وكل عمل لا ينطوي على الشاعرية ــ حتى وإن كان نثراً ــ لا يمكن أن ينتسب إلى الأدب الحق . لذا احتفيت بالكشف عن الشاعرية في أعمال روائية . وكتاباي التوأم « قراءة الشعر » و « قراءة الرواية » هما شهادتي العملية في هذا الصدد .

ــ أرى الواقع النقدي على الساحة العربية يعاني من علل كثيرة مرجعها الأمية والأمية الثقافية ، وهما ينتجان فراغاً ثقافياً من شأنه أن يحبط ــ بطريقة آلية ــ كل جهد نقدي . أضف إلى ذلك أن النقد نفسه لا يخلو من علله الخاصة ، فإهمال المدخل النقدي الطبيعي ، وهو المدخل اللغوي ، علة من العلل (ينبغي ألا ننسى أن العمل الأدبي مهما قلنا إنما هو عمل لغوي) ، والتقوقع والشللية والعصبية بكل أشكالها علة من العلل ، وانشعاب النقد بين « صحفي » متسرع و « أكاديمي » متقوقع علة من العلل ، ورفض التراث باسم المعاصرة علة من العلل ، كما أن رفض الإفادة من الغير باسم « الغزو الثقافي » علة من العلل .

ــ أود أن أنجز في المستقبل معجماً نقدياً تحليلياً لمصطلحات النقد الأدبي . وأنا أعلم أن جهوداً قد بذلت في هذا المضمار ، ولكنني أحلم بعمل كبير ينهض على أساس إحصائي شامل ، ويتبنى منهجاً في الحصر والتبويب والتحليل يربط بين الظواهر ، ويتتبع التطور التاريخي للتعابير النقدية ، ويضع يد الدارسين على مواطن التأثير والتأثر ، ومواطن الجمود والتطور ومواطن الأصيل والدخيل . مثل هذا المعجم في نظري كفيل بأن يحقق فائدة كبرى في ضبط لغة النقد الأدبي الحديث ، والمساعدة على تذليل كثير من الصعوبات والعقبات الموجودة في طريق هذا النقد .

محمود الربيعي

□ □ □

يحــيى الرخــاوى

١ ــ لم أشتغل بالنقد الأدبى كما يوحى به الاصطلاح ، وإنما بدأت القراءة بالقلم ـ كما أحب أن أسميها ـ حين لفت نظرى نجيب محفوظ وهو يكتب فى الأهرام رائعته الشحاذ ، حيث جزعت من دقة وصفه لمرض من الأمراض (وهو الاكتئاب) حتى خشيت أن يكون قد ألمّ به طائف منه ؛ إذ تراءى لى أنه لا يستطيع أن يصل إلى عمق هذا الوصف ودقته إلا من عاش هذه الخبرة حتى النخاع ، ففلت أكتب مبيّنا ما فى هذا العمل من قدرة على تعليمنا المرض النفسى بأدق وأعمق من السائد فى كتبنا ومراجعنا العلمية . ونشرت قراءتى لهذه القصة فى باب ابتدعته فى مجلة كانت تسمى الصحة النفسية ، وأسميت هذا الباب نظرات فى الأدب ، وبدأته بهذه الكتابة عن الشحاذ ، ثم رباعيات جاهين ، ثم عن « غبى » فتحى غانم . ولكنّى سرعان ما تبيّنت الخطأ الذى وقعت فيه ؛ فمن ناحية تبينت أنّ المستوى الذى أكتب فيه هذا النوع من النقد هو مستوى وصفى ، يقلل من قيمة العمل الأدبى ولا يضيف إليه ؛ ومن ناحية أخرى تبيّنت مدى التشويه الذى يمكن أن ينتج عن مظنة وصاية العلوم النفسية على تلقائية المبدع ، فعدلت عن هذا المستوى تماما ، لدرجة أنى أود لو أتخلص من هذه الأعمال الباكرة ، أو حتى أن أكتب ضدها . وقد أشرت إلى ذلك فى كتاباتى اللاحقة ، فيما يختص بالغبى لفتحى غانم ، حين قرأت له « الأفيال » ناقدا ، وقدمت هذه القراءة باعتذار عما بدر منى فى قراءتى للغبى ، وبالنسبة لرباعيات جاهين ، حين عدت لدراستها بالمقارنة برباعيات الخيام ورباعيات سرور فى عمل لاحق . أما شحاذ نجيب محفوظ فإنى أقوم بإعادة دراسته حالياً بالمقارنة بمالك الحزين لإبراهيم أصلان . ولعل ذلك يكفى اعتذاراً عن هذا الخطأ الباكر .

٢ ــ أنا لا أعد نفسى أديباً (ناثرا أو شاعرا) بما يمكن أن توحى به هذه الصفة ، وإن كنت أمارس الكتابة فى كل من هذا وذاك ؛ وقد نشر بعضها ولم ينشر أغلبها . غير أنى أتصور أنه لا توجد علاقة مباشرة بين ما أمارسه إبداعا أوليا وما أمارسه إبداعا نقديا ، وإن كان من المحال أن أنفى هذه العلاقة أصلا . المهم أن ما أكتبه ناقدا لا يلزمنى فيما أكتبه منشئا أولياً ؛ فأنا لست المقياس الذى أقيس به نفسى ، وإلا أصبحت كتابة موصى عليها . كذلك فأنا لا ألزم نفسى بقيم نقديّة أكون قد طرحتها أو اكتشفتها فى أثناء نقدى لعمل غيرى . وليس معنى ذلك أن المسألة عفوية تماما ، وإنما أردت أن أوضح أن العمليّة النقدية هى عمليّة إبداعية ، بادئة بنص متاح محدد المعالم فعلا ، له ذاتيته واستقلاله ونكهته وشموليته وإيحاءاته ؛ فهو الواقع الماثل أمام الناقد ليبدعه مرة أخرى ، فى حين أن كتابة القصة ـ مثلا ـ تستلهم واقعها من أبجدية عيانية مختلفة ؛ أبجدية من مادة الواقع الأولية التى لم تنتظم فى صياغة أدبية بعد .

أما الشعر فهو اقتحام يصنع واقعه بكل عنفوان الخلق الذى يكاد يكون من المحال معه إرجاعه إلى نص قائم ، ولا حتى إلى أبجدية محددة المعالم . وأية وصاية نقدية مسبقة ـ حتى من موقف الشاعر على نفسه إن كان فى الوقت نفسه ناقدا ـ أية وصاية لا بد وأن تفقد الشاعر هجوميته المخترقة ، التى لا يتميز الشعر إلا بها ليكون شعرا بحق . صحيح أنه لابد من موقف نقدى لاحق لانبعاثة الشعر الأولى ؛ وهنا يتدخل الشاعر ناقدا شعره وهو يعيد صياغته تدخلا يزيد أو ينقص من قيمة الجرعة الأولى ، بحسب الجرعة ودرجة الوصاية . ولابد أن أعترف أن كثيرا من قصائدى قد تشوه بهذا التدخل حتى انتهى إلى سلة المهملات ، وبعضها قد تحوّر ونضج وتنامى حتى صار جديرا بأن يبقى .

إن كل عمل من أعمال الإبداع عندى له كيانه وبداياته وغاياته التى يتداخل بعضها فى بعض من حيث المبدأ والغاية ، ولكنها أبدا غير ملزمة لبعضها البعض . ولا يمكن أن تكون الكتابة النقديّة وصيّة على الكتابة المبدعة الابتدائية ، وإلا أصبح الأمر مثل تدريبات التطبيق على القواعد . وهذا ليس خلقا ولا هو حتى كتابة عادية .

ولكن دعونى أعترف أنى أتبين فى إسهاماتى النقدية ما أتصور أنه إضافة إبداعية ، هى أهم وأكثر أصالة من محاولاتى الابتدائية إنشاءً انبعاثياً أوليا ، فأشعر أننى أستطيع أن أضيف ـ ناقدا ـ ما لا يستطيعه غيرى ، من موقعى المتعدد التوجّه والمصادر ، بالمقارنة بما يمكن ألا أضيفه قاصا أو شاعرا .

وربما يرجع هذا إلى طبيعة مهنتى الأصلية ، حيث يمثل المريض نصا إنسانياً أصيلاً ينبغى علىّ قراءته بما هو عمل فريد ليس كمثله عمل آخر حقا . لذلك فأنا أرفض اللافتات التشخيصية لمرضاى حتى لا يصبحوا رقما فى نمط ، وأعد الجنون الفردى حدثا أصيلا دائما يحتاج إلى قراءة نقدية مسئولة .

أما أين بدأت ، وكيف تحولت إلى النقد ، فالإجابة هنا ترتبط بمأزقى الخاص الذى دفعنى إلى أن أطرق كل هذه الأبواب أصلا ، وهو عجز تخصصى العلمى عن استيعاب الجرعة الوجودية المعرفية التى وصلتنى من مرضاى ، وعالمى الخاص الذى استثاره مرضاى ، فرحت أطرق كل أبواب التعبير معا ، لعل وعسى ، فكأنى بدأت كل محاولاتى الإبداعية جميعا لنفس الهدف ، بنفس الدافع . أما الدافع فهو عجز الأداة واللغة العلمية فى تخصصى عن استيعاب الرؤية التى بلغتنى . وأما الهدف فهو أن أبلغ هذه الرؤية التى لم أعد أملك أن أكتمها ، وإن كنت لا أتبين تفصيلات معالمها إلا فى أثناء الإبداع ذاته ، بكل أسلوب ، وفى كل مجال .

والنقد هو هذا وذاك ، وهو أقدر وأرحب المجالات التى طرقتها .

٣ ـ من البديهىّ أنى لابد أن أكون متهما بأنى أكتب ما يسمّى النقد النفسى ، وإن كنت قد أوضحت فى أول دراسة لى فى هذه المسألة (وهى أول ما نشر لى فى « فصول » عن إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى) ـ أوضحت أنى فى نهاية الأمر ضد هذه المدرسة النفسية ؛ فمن ناحية غلب على هذه الدراسات النقدية النفسية مفاهيم التحليل النفسى التقليدى الذى تجاوزته معظم المدارس الأحدث ، بما فى ذلك المدارس التحليلية ، ومن ناحية أخرى ظهرت بعض مقاييس تقيس العمل الأدبى بما يختزله أو يفرغه ؛ وفى الحالين وثق أهل الإبداع الأدبى بأهل النفس حتى تصوروا أنهم أصل فى معرفة ماهية النفس ، ومن ثم قد يمكن أن يكونوا مرجعا فى ذلك . وكل ما حاولت أن أبرزه فى هذه المسألة هو أن المبدع هو الأصل ، ونحن ـ المشتغلين بالعلوم النفسية ـ نتعلم منه ، وأن فرويد حين أطلق كلمة « عقدة أوديب » على مرحلة من مراحل النمو كان يعلن سبق الأدب لمعرفة النفس ، أى أنه كان يفسر النفس بالأدب ، ولا يفسر الأدب بالنفس . وحين حاول فرويد عكس تحليله لليوناردو دافنشى أخطأ وشطح بما لا يليق . وهكذا .

ومع ذلك فأنا أضبط نفسى متلبسا بالتفسير النفسى للأدب فى أثناء قراءاتى وكتاباتى النقدية ، برغم كل هذا الرفض لهذه الوصاية .

وقد اكتشفت من واقع هذا التناقض الظاهرى أنه يمكن أن توجد لما يسمّى النقد النفسى عدّة مستويات ، مارستها جميعا حتى انتهيت إلى ما أقوم به الآن :

المستوى الوصفى : وهو الذى يقول فيه الناقد إن هذا البطل فى رواية كذا كان عنده كيت من الأعراض واسم مرضه كيت من الأمراض . وهذا هو أسوأ المستويات قاطبة ، وهذا هو ما وقعت فيه من البداية ، وما أحاول أن أستغفر عنه حالا (مرحلة قراءتى للشحاذ ، والغبى ، وإلى درجة أقل رباعيات جاهين أول مرة) .

المستوى الدينامى أو التحليلى : وهو يصبغ المدرسة النفسية فى النقد أكثر من المستوى الأول . ولا شك أن له شرعيته وعمقه . وهو المستوى الذى تناولت به الدراسة المقارنة بين رباعيات الخيام ، ونجيب سرور ، وجاهين ، وإن كنت لم ألتزم فيها بالفكر التحليلى التقليدى (الفرويدى) بقدر ما قرأتها (الرباعيات الثلاث) من منطلق العلاقة بالموضوع object relation school ، وقد أفدت منها أبعادا جديدة أضافت إلى علمى بهذه المدرسة أكثر مما أضافت هذه المدرسة إلى هذه الأعمال ، وإن كان فى ذلك ما يمكن أن يسمى الصدق بالاتفاق consensual validity ؛ أى أن الوصول إلى حقيقة معرفية واحدة من منطلقات مختلفة ، وبلغات مختلفة ، هو فى ذاته إثبات لصحة هذه المعرفة . وقد أثبتت هذه الدراسة صدق ما ذهبت إليه هذه المدرسة التحليلية ، بقدر ما أضاءت أبجدية هذه المدرسة جوانب الحدس الإبداعى فى هذه الأعمال .

وثمة بعد آخر لهذا المستوى التفسيرى ، وهو قراءة العمل الأدبى من منطلق تركيبى نفسى أساسا ؛ وهو بعد مستعرض أكثر تميّزا ، لأنه يعطى رحابة وحركة آنية أكثر مما يـ[illegible]ـه المنظور التحليلى الذى يهتم بالبعد الطولى والعلاّى أكثر فأكثر . . وأعتقد أن كل أعمالى النقدية بلا استثناء قد [illegible]ست فى هذا البعد التركيبى بما استطاعت ، وخاصة من منطلق مفهوم تعدد الذوات حيث أرى شخوص الرواية ، ووحدات الشعر ـ مثلا ـ كلها كيانات حية قائمة حاليا ،

ومتفاعلة ومتضافرة ومتبادلة . . إلخ ، فى ذات المبدع وفى عمله فى آن واحد.وهذا هو مفهوم الواقعية عندى . الواقعية هى أن يتناول المبدع واقعه الحى بكل مفرداته من حيث حيوية تمثله (لا فهمه) للواقع بكل أبعاد الداخل والخارج ، فتتحاور كياناته الحية واقعا مع عالمه الخارجى ، واقعا آخر ، بحيث يكاد يكون من المحال الفصل بينهما . وعلى ذلك فكل أدب جيد هو واقعى حتما . وقد كدت أحقق هذا الفرض من واقع قراءاتى النقدية بنفس قوة تحقيقه من واقع ممارسة علاجية خاصة هى العلاج الجمعى .

أما المستوى الثالث : فهو الذى أقرأ فيه العمل الأدبى بما هو أنا ، دون التزام مسبق بأى إطار مدرسى أو نظرى ، فأتحاور مع النص مثل أى قارىء آخر . لكن ما هو « أنا » ليس إلا خلاصة كل معرفتى ووجودى وخبرتى وإبداعى وحضورى . . إلخ . فلا أستطيع أن أتخلص من كونى طبيبا ، أو من كونى متقمصا مريضا لى ، أو من كونى أعرف هذه النظرية النفسية أو تلك ، فيتم حوار عنيف بينى وبين العمل ، أحاول فيه أن أطوعه لما وصلنى منه ، وما عرفت عنه وبه . وفى الوقت نفسه أقبل منه أن يروضنى نحوه . ويتم هذا وذاك فى آن واحد ، فأخرج من القراءة بإضافة إلى ما هو « أنا »،بحيث تتحور مواقفى العلمية والأدبية على حد سواء ، فأمسك القلم لأسجل كل هذا الذى حدث ، فيكون نقدا .

ولا أحسب أن ذلك كله يندرج تحت ما يسمى بالمدرسة الانطباعية ، أو أنه يحتوى أى جرعة شخصية مفرطة ذلك أنه بقدر ما يكون حضور الناقد موضوعيا ، أى بما هو ، وبما يمثله ، وبما يستوعبه جميعا ، وبقدر ما يكون حضوره هذا حيا متحركا أبدا فى رحلة مرنة متصلة بين الداخل والخارج ـ بهذا القدر يكون انطباعه أبعد شىء عن الذاتية . فالمسألة إذن ليست فى أن هذا العمل أنا أسيغه ، وأن ذاك العمل أنا أنفر منه ، بل إن المسألة هى : هل أنا أعيش هذا العمل فى داخله ، داخلى ، أم أنى أظل منفصلا عنه ؟

والمقياس فى ذلك عندى هو أننى إذا خرجت من عمل ما كما دخلته فلا نقد ولا يحزنون ، مهما بلغت دقة الأداة ، وموسوعية التنظير . أما إذا عشته فغيرنى ، فأعدت صياغته من خلال ذلك ، فأوصلت صياغتى هذه لثالث ، فهذا هو النقد الذى أجتهدُ فى اتجاهه .

وأرى أننى لو نجحت فى ذلك قليلا أو كثيرا فإننى أكون قد أسهمت فى إضافة إلى النص . وأستطيع أن أعد قراءاتى النقدية المنشورة عن : « ليالى ألف ليلة » ، و« رأيت فيما يرى النائم » لنجيب محفوظ،وعن قصة (رواية) « نيتوتشكا نزفانوفا » لديستويفسكى،و« أفيال » فتحى غانم ، و« ليل آخر » لنعيم عطية ، و« قتل نفس بشرية » للمنسى قنديل ، وشعر أحمد زرزور ـ أستطيع أن أعد كل ذلك نموذجا لهذه القراءة الموضوعية المرنة لإعادة خلق النص فى اتجاه مواز ، إن صح التعبير .

وأستطيع كذلك أن أعلن أن هذا الأسلوب هو الذى قرأت به ـ ناقدا ـ كثيرا من الأعمال الأخرى التى لم تنشر كتاباتى عنها بعد ، مثل « رشق السكين » للمخزنجى ، و« السكة الحديد » للخراط ، و« ذباب » سارتر ، و« متمرد » مورافيا ، و« ليمون » الديب ، و« مالك الحزين » لأصلان ، ناهيك عن محيط ديستويفسكى الذى ليس له قرار أو حدود .

٤ ـ بصراحة ، لا أستطيع أن أجزم ، بل لعلنى أكون أكثر أمانة حين أجيب بالنفى ، فأنا مقل تماما فى قراءاتى المنهجية المنتظمة ، وإن كنت قد قرأت كل ما نشر بالعربية فيما يسمّى المنهج النفسى ، محاولا أن أصحح نفسى ، من أول أستاذنا العقاد حتى شاكر عبد الحميد ، مارا بالغنيمى وعز الدين إسماعيل ، فتأكد تحفظى على هذا المنهج كما أسلفت ، ولكنى أعد هذا تأثرا بشكل ما ، فلولا هذه الإسهامات الباكرة والمواكبة ما صقلت رأيى فى اتجاه ما أرى الآن ، وإن كان فى اتجاه مختلف فالفضل يرجع إلى أصحابه دون ارتباط بالنتيجة .

وقد تتلمذت على نقاد نجيب محفوظ بصفة عامة حين رجعت إليهم لما قررت أن أقوم بدراسة مقارنة بين أولاد حارتنا والثلاثية والحرافيش فى مقابل مائة عام من العزلة لماركيز ، وقد هالتنى هذه الرؤى المتعددة ، حتى قلت ، وسجلت فى بداية بعض نقدى لمحفوظ ، خذ من محفوظ ما شئت لما شئت .

وعموما ففيما عدا أستاذنا يحيى حقى ، من الجيل الرائد ، وجابر عصفور من الجيل الحالى ، فإنى أجد صعوبة شديدة فى تتبع الدراسات النقدية المفرطة فى أكاديميتها ؛ ففى نهاية النهاية ، لن يكون النقد إلا إبداعا ، وأية محاولات لجعله علما بالمعنى المقنن المحكم ، سوف تمسخه وتشوهه ، كما حدث لعلم النفس وأكثر ، ولن تفيد علمنة النقد

مسيرة الإبداع بصفة عامة ، بقدر ما لم تفد دراسات علم النفس المُعَلْمَن معرفتنا بماهية النفس بالمقارنة بما أسهمت به الفلسفة قديما .

٥ ــ ذكرت حالا أنى أدخل قارئا عادياً ، لكننى أستطيع أن أتذكر أن ثمة فرقا بين أن أقرأ صامتاً لى ، وأن أنوى أن أقرأ العمل بحروف مكتوبة لى ولغيرى (مما أسميه نقدا) ؛ فالأمر على ما يبدو يجرى هكذا :

فأنا أحاول أن أنزع عن نفسى ابتداء أن هذا العمل لفلان الذى أعرفه مسبقا ؛ إذ إننى لو قرأت العمل بما أتوقع منه ، وما أعرف عن كاتبه ، فجاء كما توقعت ، فأى جديد هناك ؟ وأى نقد ممكن ؟ وقد شجعتنى هذه البداية دائما على أن أرفض أعمالا لمن لا يمكن تعميما من حيث المبدأ ـ أن أجرؤ أن أتصور أنهم يكتبون ما يرفض . فمثلا حين قرأت قصة قصيرة اسمها « الفأر النرويجى » لنجيب محفوظ لم أتمالك أن أرفض رمزيتها المفرطة ، ولم أنقدها ولم أعد إليها قط .

ثم إنى أعود للعمل بعد أن تكون قد وصلتنى منه الإشارات الأولية التى تكون سلبياتها ـ فى العادة ـ أكثر من إيجابياتها ، فأحاول أن أتقمص الجو العام الذى كتبت فيه ، احتراما للجهد البشرى وتقمصا لإبداع الكاتب الخاص لهذا العمل بالذات (إن أمكن ذلك) ، فمالك الحزين والسكة الحديد ، كتبتا فى سنوات ، فكيف أسمح لنفسى أن أمر بأى منهما فى ساعات ثم أدعى أننى عايشت كاتبها بدرجة تسمح لى بمحاورته ومحاورة قرائه ؟

وفى هذه القراءة الثانية أمسك القلم « مشخبطا » على النص بحرية كاملة ، وكأن صاحبه معى أمسك خناقه ، بل إننى أتصور أحيانا أننى « الابطه » جسديا ، ويملؤنى الغيظ منه ، والحقد عليه ، وشكره والدعاء له ، والتضاؤل أمامه ، فأحاول أن أقلب كل ذلك إلى ما أسميته حوار « الملابطة » . ثم إنى أعود إلى العمل ببطاقات التسجيل ، أجمع « التيمات » التى سبق أن أشرت إليها « مشخبطا » والتى تستحق أن ترصد معا ، فأعيد تنظيم العمل من منطلقى الخاص لأظهر منه ما ظهر لى فى نسيج آخر ، يصنع منه ثوبا آخر .

وفى هذه المرحلة الأخيرة تحضرنى الرؤى العلمية ، والممارسات الخبراتية ، فأستعين بها وأستهدى ، بقدر ما أضيف إليها وأحورّها من واقع العمل ؛ فأنا لا أجعلها ـ مثلما أخطأت فى البداية ـ وصية على العمل ، وفى الوقت نفسه لا أتناساها مدعيا أننى تخلصت من أثرها تماما ، بل إننى أعدلها من خلال العمل طوال الوقت . فحين أكتشف ـ مثلا ـ فى سكة حديد الخراط صورة محوَّرة للموقف الأوديبى ، أضيف إلى الموقف الأوديبى تفصيلات جديدة ، بقدر ما تهديني معرفتى بالموقف الأوديبى الأصلى إلى اكتشاف بذوره فى هذه العلاقة أو تلك .

فى كل ذلك أريد أن أقول إننى لا ألتزم بمنهج معينّ ، اللهم إلا الالتزام بمعاودة القراءة ، وإبطاء إيقاعها ، والحوار معها طوال معايشتها بأكبر قدر من الموضوعية والمرونة التى تسمح برحلات الداخل والخارج المستمرة .

على أنى بدأت مؤخرا خبرة جديدة بالتسجيل ، بعد أن حذقت السيطرة على التقنية المغيرة (الحاسوب) فرحت أكتب النص الأدبى على الكمبيوتر حرفا حرفا ، وأعد ذلك فى ذاته نوعا من القراءة البطيئة ، ثم رحت أستعين بهذا الحاسوب ليجمع لى تواتر ما ترامى لى جمعه فى أثناء هذه القراءة المكتوبة ، (حيث كنت أضيف إلى النص ملاحظاتى مقوسة أولا بأول فى أثناء نسخه) ، فوجدت أنه قد وفّر علىّ ما لا أتصور ، وتذكرت مرايا طه حسين لجابر عصفور ، وأشفقت عليه ، وحسدت نفسى ، لكننى عدت وخفت أن تنقلب المسألة عند المتعجل أو المنبهر إلى عد تواترات فارغة ، فتصبح مسألة حسابية قبيحة . وهذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى إهمال هذه التقنية الجديدة ، إلا أنه يطرح علينا ـ كما باشرت ـ تحديات ماثلة وخطيرة ؛ فقد شعرت أن هذه الآلة يمكن أن تساعدنى فى جمع ما أرى ، لكنها لا ترينى ولا ترى بدلا منى ـ طبعا .

٦ ــ للأسف ، بكل الأجناس ؛ فلى قراءاتى النقدية فى القصة القصيرة والرواية والشعر ، بل إن قراءاتى فى التراث الشعبى ، الحواديت والأمثلة والمواويل ، أعدها قراءة نقدية أكثر منها دراسة منهجية ، وإن كان لى أن أعتذر عن هذا التعدد المترامى الذى يحرمنى من إتقان نوع بذاته ، فعذرى أننى لست ناقدا بقدر ما أنا قارىء حاضر ، وأحب أن يحضر الناس معى قراءاتى لكل ما أقرأ ، ونتاج هذا هو ما يسمى نقدا .

وأضيف هنا تفصيلا مناسبا ؛ فأصعب أنواع النقد فى خبرتى هو نقد الشعر ، لدرجة أنى قلت لنفسي إن الشعر لا ينقد أصلا ، ولولا إلحاح الصديق أحمد زرزور ، وبعض إيحاءات متفرقات شعرية من هنا وهناك ، لما جرؤت على أن أقول شيئا أمام ما هو شعر . ولابد أننى مخطىء فى هذا ؛ فما دام هناك نقد للفن التشكيلى ، والشعر تشكيل ، فلا بد أن نقده جائز . ومع ذلك فما زلت عند تحفظى . وقد يكون مناسبا ، ما دمنا نتكلم عن علاقة أنواع الإبداع

عندى ، أن أعترف أن الشعر قد لا ينقد إلا شعرا ؛ وهو أحد صور ما أسميته « إبداع على إبداع » (مستشهدا بقصيدة محمود شاكر على قصيدة الشماخ الغطفانى ، القوس العذراء) . وأعترف أن الشعر يثير فىّ ماهو شعر أكثر مما يثير فىّ ما هو نقد ، وكفى .

وإذا كان لى أن أختار ، فأنا أختار القصة القصيرة والرواية ذلك أن البعد الزمنى فى هذه الأعمال (الزمن بمعناه الطولى ومعناه العرضى) إنما يسمح لى بالحركة المواكبة التى يمكن أن أجد فيها الجديد ، وأن أعيد فى رحابتها الصياغة ، بعكس الشعر الذى يعوقنى عن الحركة الرحبة بقدر ما يصوّر الإبداع مكثفا متكاثفاً بعضه فى بعض ، حتى يصبح تحليله إلى عناصره أقرب إلى التشويه أو الجريمة .

٧ ـ ليس لى أن أحكم من موضعى هذا ، وإن كنت أرى أن النقد يسير على غير ما أشتهى ، أو أتمنى ، إذ أخشى أن يغلب الطابع الأكاديمى المُعَلْمَن على النقد ، فلا يعود إبداعا ؛ إذ قد يتردد النقاد المبدعون أن يرفعوا صوتهم بإعادة صياغة النص نقدا ، وذلك خشية التجهيل أو التهوين . وأتصور أن العودة إلى النقد / الإبداع هى ضرورة للحوار مع المبدع المنشىء ، بقدر ما هى ضرورة للأخذ بيد الشباب والمبتدئين بصفة خاصة ، بل هى ضرورة لتحريك الحركة الأدبية برمتها .

٨ ـ لا بد أن أعترف أننى فعلا أحلم بمثل ذلك ، وأن هذا يمثل عندى غاية لها حق الأولية على كل ما عداها فى محاولاتى المتشعبة ؛ فلا أحسب أننى أستطيع أن أكتب شعرا لا يكتبه غيرى أفضل منى مرات كثيرة . كذلك القصة قصيرة أو طويلة ، فهذا كله يكاد يكون مفروضا علىّ فى محاولة تواصل مجهضة ، كما أشرت سابقا .

أما الذى أستطيع أن أضيف فيه ، ومن خلاله ، فهو هذا العمل النقدى الذى أحلم به . وأحسب أنه يقوم على محورين متوازيين متكاملين :

الأول هو قراءة نجيب محفوظ قراءة شاملة ، وخاصة فيما يتعلق برؤيته الممتدة عبر الأجيال فى الحرافيش التى هى « ولاف » يمثل جماعا بين أولاد حارتنا والثلاثية . وقد كان لى فيما كتبت عن ليالى ألف ليلة ورأيت فيها يرى النائم (وليس الشحاذ) ما يدفعنى إلى الأمل أن تستأهل هذه المحاولة أن تكون حلما قابلا للتحقيق ، وخصوصا إذا نجحت فى أن أربط بينه وبين « مائة عام من العزلة » بوجه خاص ، وبينه وبين الأعمال الأخرى لهذاالكاتب/التاريخ . وقد كان هذا حلمى قبل جائزة نوبل ، ولكننى ترددت لأسباب أصبحت أكثر مدعاة للتردد بعد الجائزة . ومع ذلك فأنا اجتهد لأحاول أن أخترق كل صعوبات داخلية وخارجية ، وأشعر فى الوقت نفسه أن هذا ما أستطيع أن أشكره به بما يجدر به وبنا .

أما المحور الثانى الذى أحلم به فهو إعادة قراءة ديستويفسكى حرفا حرفا فى ضوء المعطيات المعرفية الجديدة عن النفس ، وخصوصا البعد التركيبى الذى أشرت إليه حالا ؛ فأحسب أن عالم النفس الداخلى عند ديستويفسكى لم ينل ما يستحق ، وما هو جدير بأن يجعلنا نستلهمه ، ما يضيف إلى معارفنا ما ينبغى ، وأن نضىء حوله بما نستطيع ، فنسهم بذلك فى معرفة أعمق بما هو نفس ، وبما هو إنسان .

وإذا كان ما يحول بينى وبين المبادرة إلى ذلك أنى سأتناول هذه الأعمال مترجمة ، فإننى أعد ترجمة سامى الدروبى على وجه الخصوص هى إعادة إبداع بالعربية ، أو لعلها ، من عمق معين ، عملية نقدية فعلا ؛ إذ هى إعادة قراءة النص بحدس ـ لا مجرد ألفاظ ـ لغة أخرى . وقد يكون فى هذا التحفظ ذاته ما يحفزنى أكثر نحو هذا العمل ، لعله يأتى قراءة فى جماع حدس الترجمة والإبداع جميعا .

يحيى الرخاوى

□□□

الواقع الأدبى

● تجربة نقدية

ـ خصائص الخطاب السردى
لدى نجيب محفوظ
دراسة فى « زقاق المدق »

● متابعات

ـ أشجار الأسمنت
معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى

● عرض كتاب

ـ قراءة « مفهوم النص »
لنصر حامد أبو زيد

● مع المجلات العربية

● رسائل جامعية

ـ جدلية اللغة والحدث
فى الدراما الشعرية العربية الحديثة
ـ دور يحيى الطاهر عبد الله
فى القصة القصيرة المصرية
١٩٦٥ ـ ١٩٨١
ـ مجلة « الثقافة »
١٩٣٦ ـ ١٩٥٢
دراسة تاريخية وفنية

تجربة نقدية

خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ(*)

■ دراســـة فى « زقاق المدق »

عبد الملك مرتاض

■ ■ ■ « الخطاب » من المصطلحات الألسنية الحديثة التى استعملت فى دلالتها الجديدة عن طريق الترجمة ، على الرغم من وجود هذا اللفظ فى اللغة العربية منذ فجر تاريخها . و « الخِطاب » يعادل (Discours) فى الفرنسية ، و (Discourse) فى الإنجليزية ، و (Discurso) فى الأسبانية . ثم لم يلبث هذا المصطلح ، أو هذا اللفظ العربى الأصيل الذى استحال إلى مصطلح ، أن تبناه النقد العربى المعاصر فأمسى من أكثر مصطلحاته تَرداداً على ألسنة المحاضرين وأقلام النَّقَدَةِ حين التعرض لمعالجة نص من النصوص الأدبية . وقد ورد الخطاب فى ثلاثِ آياتٍ من القرآن بمعانٍ مختلفة[1] ، ولكنها تنطلق فى أساسها من وضع اشتقاقى واحد ، بمعنى إقناع المخاطَب ، أو العجز عن الإجابة أمامه ؛ والمعنى الأخير لموقف الإنسان أمام الله سبحانه وتعالى .

وقد حاول النحاة العرب اصطناع بعض هذا المصطلح فى مفهومين نحويين : فى ضمير المخاطَب (أنت) ، وفى إعراب كاف الخطاب (مثل الكاف من « ذلك ») التى لا محلّ لها ، لديهم ، من الإعراب . ويدل استعمال النحاة العرب على أنهم كانوا يحومون حول هذا المصطلح بمفهومه الحداثى دون التمكن من الوقوع عليه ، لانعدام حاجتهم الألسنية ، فى زمنهم ، إلى ذلك . واستعمالهم يدل ، على كل حال ، على أنهم كانوا يطلقون الخِطاب والمخاطَب على المتلقِّي المُشافِه . وقد توسع المعاصرون فى هذا المفهوم فانتشر لديهم بسرعة مذهلة ، حيث أصبح على عهدنا هذا جملة كثيرةً من الخُطُب (بضم الخاء والطاء : مثل إطار الذى يجمع على أُطُر ، وطِراز الذى يجمع على طُرُز . وقد شاع جمْعُه لدى النقاد والألسنيين العرب المعاصرين على « خِطَابات » ، وهو جمع عامّى !) ، فإذا هنالك خطاب سياسى ، وخطاب دينى ، وخطاب تاريخى ، وخطاب أدبى ، وهلم جرا .

□□

وأصبح الخطاب اليوم يطلق فى العربية على كل جنس الكلام الذى يقع به التخاطب (أى بين مخاطبين ، أو متخاطبين اثنين) ، سواء كان شفوياً أو مكتوباً ؛ ولكن إطلاقه على المكتوب أكثر شيوعاً من إطلاقه على الشفوىّ الملفوظ ؛ وإطلاقه على المكتوب الأدبى أكثر شيوعاً من إطلاقه على المكتوب غير الأدبى ، على الرغم من التعميمات السابقة .

ويتحذلق « جريماس » فى تعريف هذا المصطلح ، محاولاً اشتقاق معنى جديد منه هو ما يمكن أن نترجمه بـ « التخطيب » (Discursivisation) - (Discursivization) ، على الرغم من ثقل هذا الاستعمال فى العربية ، لعدم جريانه على الألسنة

(*) تمثل هذه الدراسة « أصْلاً » الفصل الرابع من القسم الثانى من كتاب لايزال مخطوطاً حللنا فيه ، مونوغرافيا ، نصَّ « زقاق المدق » . وقد كتبنا بعض هذه الدراسة لندوة نجيب محفوظ والرواية التى دعينا إليها ولم نتمكّن من حضورها فاعتذرنا للقائمين عليها .

والأقلام من قبل . و « التخطيب » لديه هو جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الإنجاز ، أو فى حالة إنجاز . و « التخطيب » يختلف عن « التنصيص » (وهذا المصطلح ، مثله مثل « التخطيب » من اقتراحنا) - (Textualisation) (Textualization) الذى هو مجموعة من الإجراءات التى ترمى إلى تشكيل مضمون خطابى ، يكون طليعةً لظهور الخطاب[٢] . فكأن التنصيص يعنى مرحلة إنجاز النص ومعاناة مخاضه ؛ على حين أن الخطاب هو النص الكامل المتكامل المنجز ، أى النص المهيّأ للطبع أو القراءة . على أن كثيراً من المنظّرين الألسنيين يذهبون إلى عدّ النص مرادفاً للخطاب ، ويستريحون .

بيد أن التقاليد المصطلحاتية الآن تقضى بأن النص أضيق دلالة من الخطاب ؛ فهناك النص الذى يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبى ، مثل نص قصيدة ؛ على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية ، وربما كل الكتابات الشعرية . فإذا قلنا مثلاً « الخطاب الشعرى » فإننا نعمّ كل ما قيل من شعر . على أننا لا نستطيع أن نتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا « النص الشعرى » ، الذى سيعنى مساحة محددة من الشعر .

ولإطلاق مصطلح « خطاب » على نص رواية واحدة مبرراتُه التأويلية ، من حيث إن الخطاب كأنه مجموعة من النصوص الموكول إليها سردُ حكايات مختلفة ، مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة ومترابطة ، تجمعها حكاية واحدة كبيرة هى نص الرواية . فضلاً عن أن هناك من الألسنيين من يعدّ الخطاب معادِلاً للنص ، كما أسلفنا القول ، على الرغم من أننا لا نميل إلى هذا المذهب الذى قد يفضى إلى لبس الحابل بالنابل .

وكل من يقرأ أعمال نجيب محفوظ ، كلها ، أو بعضها ، أو عملاً واحداً منها (ونريد بالقراءة هنا النقد) سيلاحظ أن له خصائص معيّنة تَسِمُ خطابه الروائىّ جملة . على أن هذا الحكم ليس من اليسير إثباته إلا بقراءةٍ حداثية كاملة ومتأنية لآثاره ، من أجل استخلاص الخصائص العامة للّغة السردية لديه . ولقد تأتّى لى تَبَيُّنُ أهمِّ هذه الخصائص بفضل القراءات الطويلة المضنية لنص زقاق المدق ، حيث رصدنا جملة من هذه الخصائص ونحن نفكّك المادة الخطابية إلى وحدات موضوعاتية ، مكنتنا من تعرف الهاجس الذى يُقارفُه نجيب حين الكتابة ، أو حين كان يكتب هذا النص خصوصاً .

ومما استخلصناه من المادة المفككة من أصل مجموع الخطاب أن هناك خصائصَ أسلوبية ؛ وهى مواصفات تقليدية نصادفها ، أو تصادفنا ، فى معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية : كالوصف ، والتشبيه ، والتكرار ، والتناص المباشر (الاقتباس : كما كان يسمى فى مصطلحات البلاغة العربية) . وهذه سيرة طبيعية لدى كل كاتب كبير ، عبر أدب كبير ؛ فهو لا يستطيع الخروج من جلده بتأسيس لغة كاملة جديدة ؛ بل هو محكوم بالخضوع لأسلوبية اللغة التى يكتب بها ، وللأدب الذى يكتب فيه .

كما أن هناك خصائص سيميائية ؛ وهى مواصَفات جديدة توحى بأنّ النص كان يوظفها توظيفاً مقصوداً ، ويلحّ عليها لتؤدى عنه دلالات تاريخية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية ، أو ضد الجمالية : مثل الروائح (المنتنة والعبقة معاً) ، والعيون ، والوجه والألوان على اختلافها . . . وهذه هى السيرة اللغوية / الأسلوبية التى يتفرد بها النص ، ويحاول إيجاد بنيته الخطابية عبرها .

أولاً : خصائص أسلوبية :

(ا) الوصف :

الوصف فى السرد حتمية لا مناص منها له ؛ إذ يمكن ، كما هو معروف ، أن نصف دون أن نسرد ، ولكن لا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف ، كما يذهب إلى ذلك جيرار جينيت[٣] .

وللوصف علاقة حميمة بالسرد ، حيث يظاهره على النمو والتطور ، كما يبدد ، من بين يديه ، كثيراً من الأسئلة التى قد يلقيها المتلقى على الخطاب السردى لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها ، كوصف القامات ، والعيون ، والوجوه ، والشعور ، والأرجل ، والأيدى ، والأنوف ، والأفواه ، والأجسام جملة ، بالإضافة إلى وصف الملابس ، والمظاهر ، والحركات ، والسُّكنات . ويضاف إلى كل هذا وصْفُ الطوايا التى تنطوى عليها الشخصيات بالتصدى لها بطريقة السرد من الخلف ، وتقديم كل التوضيحات عنها للمتلقى .

ولا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية ، والحيزات الخارجية : كالريح ، والمطر ، والشمس ، والقمر ، والليل وما فيه من ظلام ؛ ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع ، والأحياء ، والساحات ؛ ووصف الأمكنة الطبيعية ، كالجبال ، والسهول ، والأنهار ، وهلم جرا . . .

ولكن علاقة الوصف بالسرد كثيراً ما تكون مزعجة له ، ثانيَةً من مساره ، معرقلة لنمائه ، بل مفسدة ، أطواراً ، لبنائه ؛ إذ كلما تدخل الوصف ، توقف السرد ، وتوارَى الحدث إلى الوراء . من أجل ذلك لا ينبغى أن يطغى الوصف على السرد وإلا أساء إلى بنائه ، وربما أفقده بعض خصائصه فيضيعه تضييعاً .

ذلك ، وقد توزع الوصفُ فى هذا النص بكيفية جعلته مبثوثاً بثاً متباعداً . وهو لم يأتِ فى النص اعتباطاً ، بل أتى من أجل غايات فنية ، منها إمداد المتلقى بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها وطبائعها أو ما يحيط بها . وقد امتد الوصف على مساحة بضع وعشرين صفحة ، شملت تسعة وعشرين تدخلاً وصفياً ، على الأقل .

ومما لاحظناه على بناء هذا الوصف بعامة ، أنه قصير فى معظم الأطوار ، بحيث لا يكاد يجاوز خمسة أو سبعة أسطر ، ونادراً ما يربو على ذلك ، بل ربما ألفيناه يقتصر على سطرين اثنين فقط ، كما يتجسد ذلك فى وصف « سليم علوان » بعد أن أبل من علته :

وعجبٌ لشاربه الذى احتفظ ، رغم هذا التغيير ، بضخامته وفخامته ، فى وجه طمست سماته ومعالمه ، وعفى عليها المرض الخطير ؛ فكأنه نخلة سامقة فى صحراء جرداء »[4] . وحتى لا ننزلق إلى تفصيلات قد تكون ، مبهجياً ، مزعجة ، فإننا نعمد إلى عرض موضوعات الوصف ، مع ذكر أرقام الصفحات التى وردت فيها من النص حسب الطبعة التى اعتمدناها :

١ — وصف زقاق المدق (ص ٥) .
٢ — وصف العم كامل وبطنه الضخم (ص ٦) .
٣ — وصف مقهى المعلم كرشة (ص ٦٠) .
٤ — وصف رضوان الحسينى وبهاء وجهه (ص ١١٠) .
٥ — وصف حجرة الاستقبال فى شقة أم حميدة (ص ١٦٠) .
٦ — وصف أم حميدة نفسها (ص ٢٣) .
٧ — وصف حميدة (ص ٢٣) .
٨ — حميدة تصف ، بطريقتها الخاصة ، رجال الزقاق واحداً واحداً (ص ٢٦) .
٩ — عودة إلى وصف رضوان الحسينى (ص ٤٦) .
١٠ — وصف فرن حسنية (ص ٤٨) .
١١ — وصف زيطة الرهيب (ص ٤٨ — ٤٩) .
١٢ — وصف قاعة الاستقبال فى بيت رضوان الحسينى (ص ٧٦) .
١٣ — وصف شحاذ يَمْثُلُ أمام زيطة بقصد تشويهه (ص ١٠٤ — ١٠٥) .
١٤ — وصف جعدة بَعْلِ حسنية (سطران فقط) (ص ١٠٨) .
١٥ — وصف البيئة التى وُلِدَ فيها زيطة ونشأ ؛ وهى أقذر من المزابل (ص ١٠٩) .
١٦ — وصف جسم إبراهيم فرحات مرشح الانتخابات البرلمانية (ص ١٢٥) .
١٧ — وصف حفل الحملة الانتخابية المقامة فى السرادق ، وعودة إلى وصف حميدة أيضاً (ص ١٣١) .
١٨ — وصف فرج إبراهيم (ص ١٣٢) .
١٩ — وصف علوان بعد البره من علته (ص ١٤٥) .
٢٠ — العودة إلى وصف علوان بعد المرض أيضاً (ص ١٤٧) .
٢١ — وصف الغرفة الجميلة التى نامت فيها حميدة لأول مرة بعد زِيَالِها الزقاقَ (ص ١٧٨) .
٢٢ — وصف إحدى حجرات مدرسة الدعارة التى كان فرج إبراهيم ناظرها (ص ١٨١) .
٢٣ — وصف أحد المخنثين الذين كانوا يعلّمون الرقص بتلك المدرسة (ص ١٨١) .
٢٤ — وصف حانة فيتا بحارة اليهود (ص ٢٠٦ — ٢٠٧) .
٢٥ — العودة إلى وصف حميدة للمرة الثالثة على الأقل ؛ وهى هنا فى حال احترافها الدعارة (ص ٢١١) .
٢٦ — وصف ميدان الملكة فريدة بعد الغروب (ص ٢٣٥) .

وحين نحاول تقصِّى الكيفية التى بها توزعت أرقام الصفحات المتصلة بالوصف السردى نجد هذه الأوصاف موزعة بمعدل وصف واحد فى كل تسع صفحات من مساحة النص الروائى جملة .

ونستخلص أيضاً من بعض ما أثبتناه هنا أن شخصية حميدة تنال السهم المُعَلَّى من العناية الوصفية ، حيث توصف حجرة الاستقبال فى شقتها الأولى ، ثم توصف هى ، ثم يوكل إليها هى شخصياً الوصفُ لتصف ؛ ثم توصف فى معرض وصفِ فرج إبراهيم وتقديمه إلى المتلقى ، ثم توصف الغرفة التى تنام فيها لأول مرة بعد التحاقها بعشيقها فى شارع شريف باشا ، ثم يعود الوصفُ إليها ، آخِرَ الأمر ، ليقدمها فى أبهى صورةٍ ، وأنق هيأة .

ولعل أكثر الشخصيات استئثاراً بالوصف من بعدها شخصيات رضوان الحسينى ، وزيطة ، وسليم علوان . أما أكثر الأمكنة استبداداً بهذا الوصف فهو زقاق المدق ، الذى وصف عند الأصيل ، وفى الليل ، وفى حال النهار ، وفى حال الصباح .

٢ — التكرار :

التكرار ، كالوصف ، من الخصائص الألسنية المحتوم لزومُها للأعمال الأدبية ، سرديةً كانت أو غيرَ سرديةٍ ؛ فقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة ؛ وذلك لأن المرء حين يطول حديثه عن شىء ، أو قصه لحكاية ، يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ ، أو بعض الأفكار ، أو بعض العبارات ، لأسباب مختلفة ، منها :

(أ) أن اللغة لا تسعف الكاتب بالسَّعَةِ والتبحر ، أو قل إنه هو الذى لا يسعفها بالتبحر فيها ، والتمكن من كل معجم ألفاظها ؛ فيقع التكرار الذى ما منه بد . واللُّوم هنا ، إذا صحّ أن يُلامَ مَلُومٌ ، أو يُلامَ مُليمٌ معاً ، إنما يقع على اللغة طوراً ، وعلى الكاتب بها طوراً ثانياً ، وعليهما جميعاً طوراً آخر .

(ب) أن طبيعة الموضوع المعالج تقتضى تكرارَ معانٍ بعينها ، وأفكار بعينها ، لتوظف فنيا ، وتقنيا ، فى مواقف سردية معيّنة : مثل تمشيط شَعر حميدة ؛ إذ تكرار عبارة التمشيط فى بعض هذا النص ليست قصوراً من الكاتب ، ولا إقصاراً من اللغة ، وإنما أريدَ توظيفُ هذا المشهد الجميل الذى تخلو فيه المرأة إلى نفسها فتمشط شعرها ؛ وهو هنا موصوف فى كل الأطوار بالطول .

(جـ) لكل كاتب معجمه اللغوى ، كالموسيقار الذى يكون له معجمه الموسيقىّ ، والرسام الذى يفترض أن يكون له ، هو أيضاً ، معجمه اللونىّ ؛ وهلم جرا . . . وما ذلك إلّا لأن الكاتب حين يُدْمِنُ الكتابةَ ، ويحترف تنميق الكلام وتزوير المعانى ، تتمكّنُ من قريحته عباراتٌ بعينها (ولا نريد أن ننزلق هنا إلى تفصيلات لأسباب هذا التمكن الذى قد يكون ثقافياً ، وقد يكون نفسياً ، وقد

يكون جمالياً . .) فتراه يرددها لا فى العمل الروائى الواحد ، بل قد يرددها فى أعمال سرديّة أخرى،فتصبح لازمة من لوازمه ، أو عادة لغوية تقارفه ولا تفارقه ، وتلازمه ولا تزايله . على أنه يمكن التولُّجُ فى أعماقٍ أبعد غوراً لهذه الإشكالية التى لا نريد أن نتورط فى تأسيس تنظيرى من حولها،لم نُرِدْ إليها فى هذا المجاز ، قدر ما نريد أن نعمد إلى الجانب التطبيقى المحض منها فنعالجه .

كذلك فإننا لا نريد أن ننزلق إلى مدارسة هذه المسألة بمنهج موضوعاتى ؛ إذْ مثل ذلك سيزيحنا عن سبيل المنهج الذى رسمناه منذ البدء .

ونود أن نتوقف لدى ثلاثة مظاهر وظفت فى النص ، واسترعت انتباهنا ونحن نفكّك « زقاق المدق » إلى وحداتها المتجانسة الأولى قبل إعادة التركيب مرة أخرى : مثل « شعر حميدة » ، « ودون النبس بكلمة » ، « وضرب الكفّ بالكف » . وإذا كان المظهر الأول يتصل ببناء شخصية حميدة أساساً ، ثم يأتى الأسلوب لدى المحلل فى المرتبة الأخيرة ، فإن الأمرين الآخرين يندرجان فى صميم أسلوبية الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ فى هذا النص .

(أ) شعر حميدة :

إن التَّكلُّف الشديد بالحديث عن شعر حميدة الطويل ، الفاحم ، الجميل ، المقمّل (حين كانت فقيرة فى زقاق المدق ولا تغسله إلا مرة واحدة فى شهرين أو أكثر) ، والمعطّر (حين أمست مُومِسَةً مترفة فى شارع شريف باشا) ــ لم يكن ليقع تكراره ببراءة من روائى محترف . إن هذا الشعر انتقل فى هذا النص ، فى رأينا ، من الدلالة اللغوية إلى الدلالة السيميائية ، فأصبح رمزاً لهذه الشخصية ، كما أصبحت هى رمزاً له ، وأصبحا ، بذلك ، يجسدان تَشَاكُلاً . وقد ألحّ النص على هذا الشعر الفاحم الطويل لأن الرجل الشرقى يحب الشعر الطويل ، لاسيما أن النص كتب منذ زهاء نصف قرن ، حيث كان الذوق السائد لدى الشرقيين فى تقويم جمال المرأة يتجسد ، من ضمن ما يتجسد،فيه أساساً ، فى الشعر الطويل ، والعينين السوداوين . . . ونجد هذه المقاييس الجمالية بتفصيلاتها (كما عرفت فى ألف ليلة وليلة ، التى صقلت الذوق الأدبى العربى وأسست له أصوله الجمالية) تنطبق بحذافيرها على شخصية حميدة فى هذا النص .

ويعنى تكرار الشعر وتمشيطه فى هذا النص تسع عشرة مرة على الأقل[٥] فراغ تلك الفتاة طوال اليوم ، فلم يكن لها شىء كثيرٌ تُعنى به غير شعرها الطويل الذى كان يتطلب منها حداً أدنى من العناية به ، كالتمشيط ، والضفر ، ثم إرساله على ظهرها زينة وفتنة . ولقد كانت تعلم أن فيه يكمن سر جمالها الذى جعل النصَّ له عيبين اثنين : يَدَيْنِ غيرَ جميلتين ، وصوتاً خشناً غليظاً . ولكن أحداً من العشاق لم يكن هذان العيبان التفصيليان ليثنياه عن الهيام بهذه الفتاة : عباس ، وعلوان ، وإبراهيم (الذى تجرأ عليها فأبدى لها هذين العيبين اللذين كانت تعرفهما فى نفسها فتتألم وتتأذى) .

إن تكرار التمشيط لهذا الشعر الفاحم الكثيف يشبع نهم السارد من حبه للجمال ، كما يشبع نهم المتلقى من الحرص على تلقى مثل هذه الأوصاف المثيرة ، ويجسّد ، قبل ذلك ، علة محورية هذه الشخصية التى تنهض أسس بنائها على جمالها أولاً وقبل كل شىء . فلو كانت حميدة دميمة لما كان لها أى تأثير ، لا بعدى ، ولا قبلىّ ؛ ولكن لما كانت مثار اهتمام كبير لدى الناس ، لعلة جمالها الفتان ، فقد تمحورت شخصيتها ، وأصبحت العلة الأولى فى كل التسلسلات الحدثية والسردية . ومهما يكن من أمر ، فإن تكرار وصف شعر حميدة قد وَسَمَ لغة هذا الخطاب بسمة جمالية وأسلوبية وسيميائية ، طبعتْها بطابع خاص،لا يوجد إلا فيها .

(ب) ترداد عبارة « دون أن ينبس بكلمة » :

كان النص يردد هذه العبارة فى كل المواقف التى تفترض الصمت من الشخصية ، فألفيناه كلما تعرضت الشخصية لمثل هذا الموقف اصطنع هذه العبارة التى أصبحت لازمة من لوازم هذا الخطاب ، فشكلت خاصية من خصائصه الأسلوبية ، وهى :

دون أن ينبس بكلمة ؛

أو : . ولم ينبس بكلمة ؛

أو : . ولما لم ينبس بكلمة[٦] .

بيد أن تكرار عدم النبس بكلمة هنا زهاء ست عشرة مرةً ، وهو تكرار يماثل تقريباً التكرار الذى كنا ألفيناه فى تمشيط شعر حميدة ، يختلف عن التكرار المنصب على صفة من صفات حميدة المورفولوجية ، على الرغم من أن تكرار عدم النبس بكلمة تنال فيه ، هى ، خمس حصص وحدها ، وتوزع ثلاث عشرة على الشخصيات الأخرى ، فإذا الشيخ درويش ينال ثلاث حصص ، وحسين ينال اثنتين ، وعباس اثنتين أيضاً ، فى حين ينال كل من سنقر ، وزيطة ، وسنية ، والمعلم كرشة ، حصة واحدة فقط ؛ إذ لم يكن هذا التكرار لغاية جمالية ، ولا ينبغى له أن يجسد أى سيميائية إلا أن تكون سيميائية التكرار ، مجردة عن أى وظيفة جمالية أو نفسية تذكر ؛ وإنما هو مجرد لازمة رتيبة للنص ، لم يستطع لها دفعاً .

وعلى الرغم من محاولتنا تجريد هذا التكرار ، هنا ، من أى وظيفة سردية تذكر ، إلا أننا حين نفصّل أمر هذا التكرار ، ونصنف الشخصيات فيه ، فإنه يظفر إلى صفّ الوظيفة السردية ، حيث يمكن أن يؤشر إلى مركزية الشخصية ، شخصية حميدة ، ويزيدنا اقتناعاً بأنها حقاً هى الشخصية الأساسية من حيث تواتر ذكرها فى النص ، كما كنا رأينا فى الفصل الذى وقفناه على دراسة الشخصية وتحليلها ، ومن حيث تكرار الوصف لشعرها ، ومن حيث تكرار الوصف العام للمواقف والأحداث ، حيث كنا ألفيناها تستبد بستة أسهم من مجموع ست وعشرين ، فيكون لها ستة ، ويكون لسائر الشخصيات عشرون . ومن ثم فإنك فى أى إطار من التفكيك للنص ، بل فى أى مجاز من مجازاته السردية وضَعْتَها ، ألفيتها تنال الحجم الأكبر ، والسهم المُعَلَّى .

(جـ) تَرداد عبارة «ضرَب كفًا بكفٍّ».

إن هذه العبارة لا تبلغ من درجة التكرار ما بلغته عبارة «دون أن ينبس بكلمة» فى هذا النص؛ ولكن تردادها خمس مرات(٧) فيه، جعلنا نرصدها ثم نصبها فى هذه الفقرة، لنحاول استكمال عناصر التكرار التى أقمناها على ثلاثة محاور فى هذا الخطاب.

وإذا كان تمشيط شعر حميدة يظهر، غالباً، فى المواقف السعيدة أو الجميلة أو المثيرة للعاطفة والإحساس من النص؛ ثم إذا كانت دونية النبس بكلمة وردت فى جملة من السياقات المختلف بعضها عن بعض، فإن عبارة «ضرب كفاً بكف» لم ترِدْ إلا للتعبير عن موقف واحد هو بلوغ الحزن، أو اليأس، أو الخوف، أو القلق، أو الحيرة، أو الندم، أو السخرية، أو العجب من الشخصية مبلغه؛ فلم يضرب المعلم كرشة كفاً بكف(٨) إلا حين بلغ الشجار مع زوجه درجة سيئة من الصراخ المثير للأعصاب؛ ولم يضرب عباس الحلو «كفاً على كف»(٩) إلا عندما عاد إلى الزقاق من التل الكبير فأنبأه العم كامل باختفاء حميدة. ولم تضرب حميدة، فى أى موقف، كفا بكف، أو كفا على كف، لأنها لم تكن هى الطالبة، وإنما كانت هى المطلوبة؛ فبحكم استهتارها بالقيم، وسخريتها بالأخلاق، وعدم اكتراثها بالعواقب، لم تكن فى موقف يجعلها تحزن أو تندم أو تحار فى أمرها فتضرب كفا بكف، وإنما ألفينا أمها هى التى تأتى ذلك من أجلها، كما كنا ألفينا عباساً يأتيه من أجلها أيضاً.

ولكن على الرغم من كل ذلك فإن حميدة تأتى فى المرتبة الأولى بالقياس إلى تكرار هذه اللازمة الأسلوبية، حيث تنال سهمين اثنين من خمسة.

٣ — التشبيه :

أبعدنا الاستعارةَ والمجاز والكناية من هذا البحث فى الخصائص الأسلوبية للخطاب السردى لدى نجيب محفوظ من خلال «زقاق المدق»؛ لأننا لو فتحنا مثل هذا الباب على هذه البلاغيات التقليدية لاستحال علينا الخروج منها؛ إذْ غايتُنا لم ترم إلى البحث فى مثل ذلك؛ وإنما كانت أن نتوقف لدى التشبيه لأنه معروف على نحو أوضح فى ذهن المتلقى العادى، ثم لأنه يسهل حصرُه، على نقيض الاستعارة والمجاز، اللذين لا يمكن حصرهما فى نص روائى فى يسر؛ ثم لأن البحث فى شأن هذا التشبيه القابل للحصر فى يسر فى النص، قد يعطى فكرة عن كيفية تعامل النص مع هذه البيانات التى لا يخلو منها أى أسلوب أدبى. فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية أخص الخصائص الأسلوبية لأى إبداع، سواء علينا أكان هذا الإبداع قصيدةً أم قصة أم رواية. ولا صلةَ لمثل هذا بالتقنيات الروائية الجديدة، التى مهما حاولت التنكر للتقنيات الروائية التقليدية فإنها لا تستطيع أن تأتى ذلك بالقياس إلى اللغة الأدبية التى تظل أبدا مفتقرة إلى هذه التشبيهات التى تميزها عن الكتابة غير الأدبية.

ذلك، وقد أهملنا كل التشبيهات غير الفنية التى لا يراد منها تبيح أو تحسين، أو تفضيل أو تضخيم، مثل ما يقع فى سرد حول أم حميدة: «وأرادت كعادتها»(١٠)، أو فى تحليل نفسية الشيخ درويش:

«إنه موظف فنى لا كغيره من الكتاب»(١١)؛
أو فى وصف حميدة للمعلم كرشة:

متطامن (كذا) الرأس كالنائم، وما هو بالنائم»(١٢).

فمثل هذه التشبيهات، فى حقيقتها، لا ترمى إلى أى شىء من الجمال الفنى الذى يراد عادة من اصطناعه فى الكتابة، كالتشبيه الذى دس فى وصف العم كامل وضخامة عجيزته، وانتفاخ بطنه، وغلظ ساقيه:

«ينحسر جلبابه عن ساقيه كقربتين؛ وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة؛ ذو بطن كالبرميل»(١٣).

فالناصّ هنا لا يُعنى بالمشبه (العم كامل)، ولا يتخذ منه موقفاً محدداً، كأن يعنى بضخامة الجسم، أو هزاله، أو نحو ذلك؛ إذ حين نتلقى:

«ينحسر جلبابه عن ساقيْه ....».

لا نكاد نجد فى هذه العبارة أية خاصية مثيرة؛ فكأنَّ أمر جسدِ هذه الشخصية عادى مألوف؛ وإنما المشبه به (كقربتين) هو الذى أخرج الكلام عن المألوف، وأولجه فى دائرة الجمال الفنى، حين جعل هاتين الساقين كأنهما قربتان، فأدركنا من ذلك أنهما كانتا غليظتين جداً بحيث تقتربان من حجم القربة المفعمة بالماء. فوظيفة هذا التشبيه، إلى جانب توضيحه صفة من الصفات المورفولوجية لهذه الشخصية، هى التقبيح بفعل ادعاء الضخامة المفرطة لهذين العضوين.

ولا يقال إلا نحو ذلك فى التشبيه الثانى الذى قبل أن نتلقى المشبه به نعتقد أن عجيزة الرجل لا سَوْأةَ فيها، ولا غرابة فى صفتها، لولا هذا المشبه به، الذى استغنى عن الوصف الذى كان يمكن أن يكون:

«عجيزة ضخمة ....»،
أو: «عجيزة ممتلئة باللحم إلى حد مفرط ....».

«كالقبة!».

فالقبة عادة مستديرة الشكل، فهى تضارع العجيزة إذن. ثم إنها بعيدة القُطر، فدلّ على أن عجيزة الشيخ كانت متناهية الضخامة، لإخلاده إلى القعود، واستنامته إلى الدعة، واستسلامه لقدره فى الزقاق بحيث لا يغادره أبداً. والغاية من هذا التشبيه أيضاً، كما نرى، تقبيحية تهجينية.

أما تشبيه بطن الشيخ بالبرميل ، على ما فى هذا التشبيه من شىء من الابتذال ، فإنه ، مع ذلك ، حلّ فى المقام الملائم من العبارة ، وزاد الصورة المورفولوجية لهذه الشخصية كاريكاتورية ، فجعلها مَسْخَرَةً مُضْحِكَةً .

وقد لاحظنا أن النص كان يميل ميلاً واضحاً إلى اصطناع التشبيه فى كل موقف يقتضى تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر الألسنية التى تحسم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان ، وطىّ الكلام الطويل فى عبارة واحدة ، كقول حسين لعباس وهو يتباهى عليه بأنه سيتنزه مع فتاة جميلة :

« كالقشدة أو الشهد »[14] .

وقد رصدنا من هذه التشبيهات عدداً بلغ سبعةً وستين ، منها خمسةٌ وعشرون تشبيهاً ، إما قالتْها حميدة ، أو قيلت فيها . والتشبيهات الباقية تتوزع على سائر الشخصيات ، بحيث تأتى شخصية العم كامل فى مطلعها بستة تشبيهاتٍ ، والمعلم كرشة بخمسة ؛ بينما توزعت التشبيهات الباقية على حسين ، والشيخ درويش ، وعباس الحلو ، وزيطة ، وحسنية ، وسنقر ، ورضوان الحسينى ، وفرج إبراهيم ، وسليم علوان ، والدكتور بوشى[15] .

ثانياً : خصائص سيميائية :

١ — عنوان النص :

نلاحظ أن عبارة : « زقاق المدق » تعنى مكاناً محصوراً بين بنايات ممتدة على جانبيه ، تستدبرهما بنايات أخريات أرضية وشاهقة ، تشكّل ما يعرف بالمدينة . ونتيجة لذلك فإن هذا النص السردىّ يقوم أساساً على المكان ، بل على وحدته ، لأنه يمثّل محور كل الأمكنة الأخرى الواردة فى النص (الأزهر ـ سيدنا الحسين ـ عماد الدين ـ الحلمية ـ شريف باشا ـ الغورية ـ إلخ . . .) ؛ فالأمكنة الأخرى لا يأتى ذِكْرُها إلاّ فى إطار المكان الأول : زقاق المدق .

والعنوان لا يدخلُ فى إطار اللغة الجديدة ، ولا يحمل أى دلالة خارقة ، حتى إن طه حسين ذهب إلى أنك :

« لا تكاد تسمعه وتنطق به حتى تتبيّن أنك مقبل على كتاب يصور جواً شعبياً قاهرياً خالصاً . فهذا العنوان يوشك أن يحدد موضوع القصة وبيئتها »[16] .

وللمكان فى كتابات نجيب محفوظ شأن أى شأن ، حيث نلقى كثيراً من أعماله الروائية تتصدرها عناوين مكانية مثل : « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليلى » ، و « زقاق المدق » ، و « أولاد حارتنا » ، و « بين القصرين » و « قصر الشوق » ، و « الطريق » ، و « ثرثرة فوق النيل » ، و « ميرامار » ، فى حين لا يتخذ الزمن فى عناوين رواياته إلا عناية ضئيلة ، حيث لا يتخذ من هذا الزمن عناوين لأعماله إلاّ نادراً ، مثلما نجد فى « بداية ونهاية » . كذلك نلاحظ أن الشيخ كان يجنح نحو شعبية الأمكنة ، حيث يقول هنا فى هذا النص : « زقاق » ، ولا يقول مثلاً : « شارع » أو « نهج » ، ويقول فى موطن آخر : « حارتنا » ، ولا يقول : « حينا » ؛ لأنّ مثل هذه الأمكنة هى التى كان يتخذ منها مجالاً لـ « مختبره » السردى ، حيث كان يعايش أبسط الشخصيات درجة اجتماعية ، ويبنى عليها إشكاليته الروائية .

وعلى الرغم من أن عنوان هذا النص يبدو ، نظرياً ، مثبتاً قبل نص الرواية ، إلا أنه فى الحقيقة كتب بعد إنجاز كتابة النص (إذ من العسير أن يختار روائىّ عنوان روايته قبل كتابتها نهائياً) . فكأنْ وضع هذا العنوان يندرج ضمن « ما بعد اللغة »[17] .

ولقد نلاحظ ، كما لاحظ طه حسين ، أن هذا العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذى يعنونه ؛ فهو يكمله ولا يختلف معه ، ويعكسه فى أمانة ودقة ، فكأنه نصّ صغير يتعامل مع نص كبير ، فيأخذ به ، ويهيىء له السبيل للمقروئية ، لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلّغه إلى متلقّيه . وأى عنوان لأى كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف . وأدنى تأويل لعنوان هذا النص باللغة العادية يُفترض أن يقدَّم على بعض هذا النحو :

ـ هاكُمْ روايةٌ تجرى أحداثُها فى شارع شعبى بأحد أحياء القاهرة العتيقة على عهد الحرب العالمية الثانية ، اخترت لها عنوان « زقاق المدق » . فلننظر كيف استطاع العنوان الفنى أن يطوى هذا الكلام الكثير فى عبارة واحدة مؤلفة من لفظين اثنين فقط !

٢ — التناص المباشر :

لقد كثر الحديث فى السنوات العشر الأخيرة ، فى الكتابات النقدية والتحليلية العربية الحَداثية ، عن هذه السيميائية النصية بما بين منظر لها ، ومطبق عليها ، وحائم من حولها . وقد كشفت البحوث السيميائية عن أنّ هذا التناصّ للنصّ الإبداعىّ كالأوكسجين الذى لا يُشَمُّ ولا يُرَى ، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحتويه ، وأنّ انعدامه فى أيها يعنى الاختناق المحتوم .

فمَنْ من الكتاب ، إذن ، يستطيع أن يزعم أن ما يكتبه لم يخط بخَلَدِ أحَدٍ من قبله ، ولا فكر فيه ، ولا التفت إليه ؟ ومن ذا الذى يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض : ألفاظاً وأفكاراً ؟ إن كل كاتب ناهب ، من حيث لا يشعر ولا يريد فهو ، منذ نعومة أظافره ، يختزن الأفكار من أبويه ، وجديه ولِدَاتِه ، ثم معلميه وشيوخه ، ثم مما قرأ فى الكتب ، واستمع إليه فى المحاضرات ، وربما مما سمعه فى الإذاعات ، أو قرأه فى الصحف والمجلات ، ومما تداوله فى محادثاته اليومية مع أدنى الناس طبقةً ، وأَلْحَتِهِمْ دَرَجَةً اجتماعية .

إننا لا نتحدث عن أولئك الذين ينهبون كلام الناس جهاراً ، ويسطون عليه اقتساراً ؛ فأولئك لصوص سيدانون حين تتكشف سِيَرُهم ، كما يدان لصوص المال والعقار ؛ وسيرتهم تلك لا يقال لها « تناصّ » ، وإنما يقال لها « تلصصّ » ؛ ولكننا نتحدث عن المبدعين الحقيقيين الذين يملأون الدنيا بما يكتبون وهم مع ذلك يدينون ، في حقيقة الأمر ، في كل ما كتبوا للكتابات التي سبقتهم أو عاصرتهم من حيث لا يشعرون .

كذلك فإننا لا نريد أن ننبش ، في هذه المقدمة ، في سيرة الأدب العربي القديم الذي عرف هذا التناص تحت مسميات أخرى ، كالسرقات الأدبية ، والاقتباس ، ونحوهما ؛ إذ ذلك أمر كنا عالجناه في دراسة نشرناها بالجزائر[١٨] .

وقد تعمدنا وصفَ هذا التناص الذي نعرض له في هذه الفقرة من التحليل بالتناص المباشر لأننا لا نريد إلى مطلق التناص الذي لا يستطيع أحد الكشف عنه ، ولا التفطن إليه ، كله ، حتى الكاتب المعني نفسه ؛ فهو أمر عائم لا سبيل لأحد في الإمساك به ؛ وإنما نريد إلى تناصّ يتضح فيه المرجع ؛ وقد كان يطلق عليه البلاغيون العرب : « الاقتباس » . وأحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين أدق وأدل على الحال .

والتناصّ الظاهر ، أو المباشر ، يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة . ولكن الذي توقفنا لديه ، في هذه الإشكالية ، هو التناص القرآني ؛ لأنه معروف لا يُختلف فيه . أما التناصات الأخرى ، الناشئة عن نصوص الحديث النبوي ، والأشعار ، والخطب ، والأمثال ، والحِكَم ، والمأثورات الكلامية الأخرى ، فلم نشأ أن نتوقف لديها ، على الرغم من أننا حاولنا ، أول الأمر ، رصْدَها وتفكيكَها . بيد أننا عدلنا عن ذلك من بعدُ ، خشية التولج في الطوائل ، والانزلاق إلى المحال .

وكدأبنا حاولنا إحصاء هذه التدخلات التناصية ، في هذا العمل السردي ، لا لغاية الإحصاء في حد ذاته ، ولكن من أجل التوصل إلى مدى تعامل النص مع هذه السيميائية ، فألفيناه يميل ، على نحو عجيب ، إلى استنصاص القرآن في نظمه العبقري أكثر من الاستنصاص العام الذي يعْسُرُ ، كما أسلفنا ، ضبطُه والتحكم فيه . ولعل ذلك يعود إلى أن الناصّ كان مفتشاً بوزارة الأوقاف ؛ فلم يستطع التخلص من جو ديني كان يعيشه حين العمل بها . بيد أن العلة الأولى في ذلك هي حفظه القرآن المعظيم . وقد ألفينا التناص القرآني يبلغ ثلاثاً وخمسين مرة[١٩] ، على حين أن التناص العام الذي استطعنا نحن التنبه إليه ، على ضوء ثقافتنا الخاصة ، بلغ ثلاث عشرة مرة فحسب[٢٠] .

ولأول مرة ألفينا حميدة تشذ فلا تستبد بالمرتبة الأولى بل تتركها للسيد رضوان الحسيني ، الذي نلفيه يصطنع ست عشرة تناصة (إذ إن هذه الخاصية تتلاءم مع تركيبة شخصيته من حيث إنه حافظ ، واعظ ، ورع . . .) ، في حين لم ينل حميدة من ذلك إلا عشر تناصّات . على أنها تستعيد مرتبتها الأولى بمجرد تصنيفها في إطار التناص العام ، حيث تنال ست تناصات من بين ثلاث عشرة .

ولا ننفض اليد من هذه الخاصية السيميائية حتى نعمد إلى الإتيان ببعض الشواهد ، ليطمئن المتلقي الذي ربما لم يتنبه إلى هذه السيميائية ، مجتزئين ، في ترك الباقي ، بما أحلنا عليه من صفحات لمن أراد التقصي والتثبت .

« وما أُبرِيءُ نَفْسيَ ؛ فلقد ملكني الحزن »[٢١] .

فإنها مستنصّة من قوله تعالى :

« وما أُبرِيءُ نَفْسيَ ، إنَّ النَّفْسَ لَأمَّارَةٌ بالسُّوءِ إلَّا مَا رَحِمَ رَبِي »[٢٢] .

على أن هذه الشخصية نفسها ، التي جرى على لسانها هذه التناصة ، وهي شخصية رضوان الحسيني ، نلفيها في موقف آخر تستنصّ القسم الأخير من الآية السابقة ، حيث تقول :

وبيد أن مرارة النفس الأمارة بالسوء تفسد الطعوم الشهية[٢٣] .

ونجد شخصية فرج إبراهيم تخاطب حميدة التي كان أمرها مطاعاً ، وقولُها مسموعاً ، في أول الأمر ، فتقول :

« ومثلك إذا أراد شيئاً يقول له كن فيكون »[٢٤] .

حيث إن هذه التناصة آتية من قوله تعالى :

« إنَّما أَمْرُهُ إذا أرادَ شيئاً أنْ يَقولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ »[٢٥] .

٣ — الروائح :

الرائحة في وضع العربية تطلق على المنتنة والعبقة معاً ، بناء على السياق الواردة فيه . وللرائحة دلالات تفصيلية داخلية هي التي تمنحها وظيفة سيميائية ؛ فهي أيقونية شمية ؛ كما أن هناك أيقونية صوتية أو سمعية ، وأيقونية لمسية ، وهلم جرا . . . خذ لذلك مثلاً اللحم حين ينضج أو يشوى على النار ؛ فإنّ شحمه ينشر رائحة لذيذة تسيل لعاب الجائع ؛ وتطلق العربية على تلك الرائحة لفظ « القُتار » . فكأننا حين نقول « القتار » ، نختصر كل الأطعمة التي تنضج في مطبخ من مطابخ الباذلين والأسخياء . كذلك فإننا حين نشمّ رائحة مؤذية ونحن نمرّ بمكان ، فإننا نعلم أن تلك الرائحة المؤذية إنما تنبعث من جيفة ؛ وتطلق عليها العربية لفظ « النتانة » . ومثل ذلك يقال في كل الروائح التي يُغْني حضورُها عن حضور الغائب عن العين ، والمتسبب فيها ، أو الباعث لها . وقد رأينا ، من باب النهج الإجرائي ، أن نتناول هذه الإشكالية مقسمة إلى الروائح العطرة ، والروائح النتنة ، وما ينشأ عنها أو يتصل بها من أغبرة وطينيات . وقبل أن نعمد إلى معالجة بعض ذلك نود أن نذكر أن النص ردد الروائح والأغبرة زهاء ستين مرة ، منها أربعة وخمسون للروائح المنتنة ، والقاذورات ، والقمل ، وست مرات فقط للعطر والشذا[٢٦] . وقد نالت حميدة من كل ذلك خمسة عشر سهماً ، منها أربعة تتحدث عن القمل الذي كان يعشش في شعرها أول الأمر .

(أ) الروائح المنتنة والمظاهر القذرة في «زقاق المدق»:

رأينا منذ قليل أن هذه الروائح تشكل أساس هذه السيميائية الشمية بطغيانها على الروائح العطرة. ولعل ذلك يعود إلى تعاسة البيئة (المكان) التي تركض فيها الأحداث السردية. وقد يكون فُرْنُ حسنية، وخصوصاً سرداب زيطة، أقذر الأمكنة الموصوفة. أما زيطة، في حد ذاته، فقد كان شخصية معادلة للقذارة والنتانة والسواد. ويجسد ذلك، النصُّ الذي تتردد فيه نتانة زيطة وقذارته ثماني عشرة مرة، حيث كان:

● من أهم الأسباب التي دعت أهل الزقاق إلى تجنب رائحته المنتنة(٢٧).

وكان النص هنا كان متأثراً ببعض الكتاب الفرنسيين في جعل الجمال يكمن في الدمامة، بحيث ألفينا زيطة يحلل جمال الدمامة والقذارة لحسنية حين يصف بيئة طفولته التي كانت مختصرة في ثغرة في أرض:

● **يركض فيها ماء من مطر، أو رشّ دابة؛ يتكتّل الطين في قعرها وعلى سطحها يغنّي الذُّباب، وعلى شطآنها تتجمع نفاضة الطريق. منظر ساحر يأخذ بالألباب! ملؤها معطِنٌ، وساحلها زبالة متعددة ألوانُها: قشر طماطم، ونفاية مقدونس، وتراب وطين، والذباب يحوم حولها، ويقع عليها؛ فكنت أرفع جفني المثقلين بالذباب (...)، والدنيا لا تسعني فرحاً(٢٨).**

فالجمالية هنا لا تكمن فيما ألف الناس من ورد ونضارة ورواء وماء رقراق ومنظر أخضر ووجه حسن...، وإنما تكمن في شيء آخر غريب، هو هذه القاذورات والأوساخ والطين والذباب والدواب.

وكثيراً ما كان زيطة يتفلسف لحسنية، مدافعاً عن قذارته ورثاثة ثيابه، فكان يعد نفسه أذكى الرجال وأفضلهم وأقدرهم على مواجهة صعوبات الحياة؛ فكأنه كان، ببعض هذا الوعي الذي يبديه، يتعمد البقاء على تلك الحال الوسخة: لأنها وظيفة يؤدّيها، ورسالة ينشرها في الأرض.

ومع ذلك فقد ألفيناه حين حاول الزائني إلى حسنية يبدي رغبته في التخلص من القذارة ولو مرة في عمره:

● **لا يمكن أن يقضي الإنسان حياته كلها بين الشحاذين والقاذورات والديدان(٢٩).**

ولكن حسنية تجيبه ساخرة منه:

● **لا مفرّ من أن يؤذي الناس بمنظره الكريه، ورائحته الخبيثة(٣٠).**

ونحس بأن القذارة كأنها لم تخلق إلا لتلازم زيطة وتطبع خلقه، بل كأنها لم تخلق إلا منه: في لباسه، وسكنه، وجسده، وتفكيره الشاذ أيضاً؛ فأصبحت القذارةُ، في هذا النص، علماً على زيطة، وفلسفة سلوكية له.

(ب) العطر وشذاه:

بحكم تعاسة البيئة التي تضطرب فيها أحداث هذا النص، لم يبق لسيميائية الروائح العطرة وظيفة تذكر. وقد حاول النص أن يقلل من انتشار النتانة الزقاقية بنقل مسار الأحداث السردية إلى شريف باشا، وإلى عمارة جميلة، ثم إلى غرفة أنيقة فيها، وإلى جعل الحياة تتجلى في أنضر وجهها، مجسداً في حميدة الحسناء، وما ابتدأت تتعطر به من روائح كريمة، حتى كان الشذا ينتشر عبقاً من حولها، بحكم أنه كان ينتشر:

● **من تحت إبطيها، ووراحتها، وعنقها(٣١).**

وقد دهشت حميدة أول مرة حين جاءها فرج إبراهيم بزجاجة عطر لم تستطع التكيّف معه إلا بعناء، حيث بدأت شيئاً فشيئاً تستلذه عندما:

● **سدد فوهتها (قارورة العطر) نحو وجهها وجعل يضغط على الأنبوبة فيمج في صفحة وجهها سائلاً زكيّ الشذا. وقد ارتعشت بادىء الأمر شاهقة، ثم إستنامت إلى طيبها في دهشة وارتياح(٣٢).**

وتتخذ سيميائية الشمّ مظهرَين اثنين في سيرة حميدة؛ فبعد أن كانت الروائح الكريهة تنبعث من شعرها في زقاق المدق، كما كان القمل يعشش فيه، أمست والروائح الكريمة المثيرة تنتشر من إبطيها وعنقها وشعرها. أما زيطة الذي ظل مقيماً في الزقاق، إلى أن سجن، فقد ظل ثابتاً على وفائه لقاذوراته وروائحه الخبيثة؛ حيث الزقاق نفسه كان فيه:

● **روائح قوية (السياق يقتضي أنها منتنة أو كريهة على الأقل) تنبعث من طب الزمان القديم، الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد(٣٣).**

والذي يعنينا أن النص كان يوظف الروائح بنوعيها، والقاذورات على اختلاف أنواع نَتانتها، توظيفاً سيميائيا، بحيث تصبح طبيعةُ الرائحة تحيل على طبيعة الشخصية، والحال، والمكان.

٤ — العيون:

لم نجد في هذا النص سيميائية أطغى عليه من ترداد العيون التي وظفت في أكثر من مائتين وستين موقفاً. وهو تواتر مثير بعدده. ولقد نعلم أن النظرة، وأداتُها العين، ومن ورائها كل العوالم التي تلتعج في النفس، من التقنيات التي يُرَكَّزُ عليها في فنّ التمثيل، ومن ورائه الأجناس السردية التي منها الرواية. فقد تكونُ نظرةٌ مَّا أكثر تعبيراً، وأصدق دلالة، من خطبة طويلة تلقى، أو كلام كثير يقال. فما أكثر ما تتحدث العين إلى القلب، فيفهم عنها كل شيء (ولكن ذلك يقع بفضل استقبال العين الأخرى للنظرة المرسلة)؛ لأنها بحديثها ذاك العيني لا تعدو أن تكون قد ترجمت حديث قلب

آخر . وقد ظل العشاق ، منذ الأزل ، يصطنعون النظر ويتحادثون به عوضاً عن الكلام الذى يكون دونه أحياناً خرْطُ القَتاد . وقد جسَّد الشعراء ذلك فى نصوص شعرية كثيرة ، حفظها لنا التراث الأدبى العربى والعالمى . من أجل ذلك ألفينا زيطة وهو يوصى أحد الشحاذين باصطناع النظرة لا الحديث فيقول :

● تكلَّمْ بعينيك ! ألا تعرف لغة الأعين ؟ ستحدق فيك العيون بدهشة[٣٤] .

فإن رأيت النص السردى هنا يركز على سيميائية النظر والعين فإنها هى استمرار لهذا التقليد الأدبى العريق، بيد أن النص هنا قد حاول أن يمنح هذه السيميائية وظيفة جديدة ، جاوزت حديث القلب للقلب عن طريق العين ، إلى وصف العين بصفات تتكيف مع التركيبة النفسية والمورفولوجية للشخصية التى تتحدث ، أو الشخصية التى يُتَحَدَّثُ إليها ، أو تلك التى يُتَحَدَّثُ عنها .

وقد وردت العين ، أو العينان ، أو العيون ، أو النظرة ، أو النظرات ، أكثر من مائتين وست وستين مرة ، نالت حميدة ، كدأب هذه الشخصية المدللة عبر هذا النص ، المرتبة الأولى بتسع وتسعين مرة ، يليها عباس الحلو بخمس وثلاثين مرة ، ثم المعلم كرشة بثمانى عشرة مرة ، ثم أم حميدة بخمس عشرة[٣٥] . وقد عفَفْنا عن إحصاء الشخصيات الأخرى مما رصدناه من مادة العين والنظر ، وما يلزمهما من تحديق وحملقة ونحوهما .

ولدى تتبعنا للأوصاف الكثيرة والمتنوعة التى بلغت أكثر من ست وثمانين صفة ، منها ست وعشرون صفة وقع تكرارها أكثر من مرتين اثنتين إلى سبع مرات ، لاحظنا أن هذه السيميائية كانت عبارة عن شبكة هائلة ، تستطيع التعبير بتشكيل الملامح وتنويع حركتها ، عوضاً عن الكلام ، أو تمهيداً لوقوعه ، أو تكملة لجريانه ؛ فلم تكن هذه الأوصاف لمجرد حب وصف الجفنين أو العينين أو النظرة ، قدر ما كانت تجسيداً لموقف درامى ، أو جمالى ، أو تمثيلاً للحظة عاطفية عارضة ، فتتكفل العين بالتعبير عنها .

إن العين فى هذا العمل السردى موظفة ، وشبكة مرسلة فى أطراف النص ، لا تقلّ وظيفتها عن تعبير اللغة الطبيعية . وإذا كنا رصدنا زهاء ست وثمانين صفة للعين أو الجفن أو النظرة ، فإن ذلك يعنى وجود ستة وثمانين موقفاً مختلفاً ، استطاعت العين أن تعبر عنه . أما الصفة التى تتكرر فإنها تعنى أن الموقف العارض الذى تصفه يتكرر ، هو أيضاً ، لدواعى السرد .

ولعل من الأمثل أن نسوق بعض هذه الصفات التى وردت نعوتاً إما للعين ، أو الجفن ، أو النظرة ، هنا ، للبرهنة على أن العين فى هذا النص تنهض بوظيفة كأنها تشبه الصورة المعبرة فى الشريط السينمائى ، حيث تنهض بوظيفة سردية متساوية مع اللغة طوراً ، ومتفوقة عليها طوراً آخر . ومن النعوت التى رصدنا نذكر العينين :

المتألقتين + ٦[٣٦] ، البارزتين + ٣ ، المضمضمتين — الذابلتين + ٢، المظلمتين + ٣ ، الجاحظتين + ٣ ، السوداوين + ٣ ، المكحلتين — الغامزتين + ١ ، الغاضبتين + ٣ ، المختفيتين + ٣ ، المنطفئتين + ٣ ، الصافيتين + ٣ ، الساجيتين — البيضاوين + ١ ، المخيفتين + ٢ ، الحاذقتين + ٢ ، النائمتين + ٢ ، الهادئتين + ١ ، الجميلتين + ٢ ، المتطفلتين + ٣ ، الفاتنتين + ٣ ، المحمرتين + ٥ ، الجسورتين — المحزونتين — المغرورقتين (بالدمع) — النجلاوين — المحبوبتين — الشبقتين — الغائرتين — اللوزيتين + ١ ، الحادتين — الفزعتين — الملتهبتين — الذاهلتين — الشاردتين — المغمضتين — الناريتين — الهائمتين — الصغيرتين + ٢ ، الحادتين + ٢ ، الثاقبتين — الساذجتين — العارمتين — المتفرستين — الجسورتين — الفاجرتين — الضيقتين + ١ .

ومن النعوت التى جاءت صفة للجفن أو الجفنين : الثقل ، والتعب ، والإطباق ، والغِلَظ .

ثم نورد جملة أخرى من النعوت التى جاءت فى هذا النص صفة للنظرة ، أو للحظ ، بحيث كانت هذه النظرة إما :
غريبة ، أو شزراء ، أو متحدية ، أو حائرة ، أو مألوفة ، أو فاحصة ، أو ساجية ، أو فاترة ، أو قادحة ، أو صارمة ، أو فاحصة ، أو ماكرة ، أو ساخرة ، أو خفية + ١ ؛ وإمّا حالمة ، أو قاسية + ٦ ؛ وإما متعالية ، أو عميقة ، أو حاسدة ، أو ناقدة ، أو نافذة + ٣ ؛ وإما خبيثة ، أو ساهمة ، أو قاتمة ، أو جريئة ، أو شقية ، أو دهشة + ٤ .

إن أى رسام لو طلب إليه أن يرسم تعابير هذه العيون ، وكيف كانت تتشكل وتتحول ، وتتلون وتتغير ، فتتخذ لكل حال لَبوسها ، ولكل موقف تشكيلته ، فكانت كالآلة الدقيقة المتطورة القادرة على التجاوب مع كل المواقف التى قدرت لها ، ويُسرت لتسجيلها — لَحَسِبْنَاهُ يعجز عما قَدَرَتْ هى عليه .

ونحن لو شئنا التعمق فى سيميائيات العين لذهب بنا البحث فيها كل مذهب، ولتحول مجرى هذا التحليل الوصفى العام إلى التحليل الخاص بهذه السيميائية الرائعة ، ووظيفتها فى هذا النص العجيب . وكان يمكن أن يجرفنا الحديث إلى رصد اختلاف النعوت وتصنيفها ، لينشأ عن ذلك تصنيف آخر هو تصنيف المواقف العارضة ، ثم ربط كل ذلك بالشخصية صاحبة الموقف ، إما إرسالاً ، وإما استقبالاً أو حِيَاداً . . . ولكننا عففنا عن هذا المسعى ، بعد أن بينا جانباً من الإجرائية إليه ، لكى لا تطغى هذه الخاصية على سواها ، وليحتفظ هذا الفصل ، من حيث مُتَّخَذُ عناصره الداخلية ، بشىء من الاستواء .

٥ — الوجه وملامحه :

يدل الوجه فى اللغة العربية على المعانى الحَظِيَّة بالشَّرف الرفيع ، والقَدْر الجليل ؛ ومنها المُحَيَّا الذى هو أشرف ما فى ظاهر الرأس ومقدّمه ، حيث هو جامع للحاجبين ، والعينين ، والصدغين ،

والشفتين ، والخدين ، والأنف ، والذقن ، والجبهة . وقد ذكر الوجهُ فى القرآن الكريم مضافاً إلى الله تبارك وتعالى ، تعظيماً له بالتخصيص[٣٧] . كذلك اصطنع الوجه فى آية أخرى معادلاً لله جل جلالُه[٣٨] .

ووجه كل شيء أولُه ، أو ما استقبل منه ، كوجه النهار ، ووجه الدهر ، وهلم جرا . والوجه ذو خصوصية سيميائية عجيبة ، حيث إن الرسامين يركزون غالباً ، فى صَبِّ الألوان وتركيبها ، على ملامح الوجه ، الذى قد يمثّل السرور كما يمثّل الحزن ، ويمثل الغضب كما يمثل الرضا ، ويمثل الذهول كما يمثل التحفز ، ويمثل العنفوان كما يمثل الشيخوخة الفانية ، ويمثل النُضارَةَ كما يمثل الشحوب ، إلى كثير من المعانى التى لا يمكن حصرها .

كذلك فإن الحضارة المعاصرة اقتضت أن تَجْتزِىءَ فى أوراق التعريف المختلفة ، ولدى كل الأنظمة فى العالم ، بصورة الوجه وحده ، بدون التفات إلى الجسد الذى يحمله .

والوظيفة التى أعطيت للوجه فى هذا النص السردى لا تبتعد كثيراً عن تلك التى كنا أثرنا من حولها الحديث لدى محاولة تحليل سيميائية العين والنظر ، حيث إن الوجه شامل للعين . وحين تتخذ العين أداة للتعبير عِوَضاً عن الكلام ، فإن الوجه لا يجوز أن يظل محايداً متجمداً ، بل تراه هو أيضاً يتابع العين فى حركتها وتشكلها ، إن لم نقل إن العيون لا تستطيع أن تتحرك أو تتشكل فى غياب تحرك ملامح الوجه وتشكلها ؛ فكان الوجه ، إذن ، هوالمتحكم ،من وجهة أخرى .

وقد رصدنا ، فى هذا النص ، زهاء مائة وأربعة وعشرين تدخلاً[٣٩] ، منها أربعة وثلاثون تدخلاً خاصاً بحميدة ، وأربعة عشر بعباس الحلو ، وثلاثة عشر بالمعلم كرشة ، وما بقى من التدخلات يوزع على مواقف تخصّ الشخصيات الأخرى .

وكما أسلفنا القال منذ قليل ، فإن هذا النص السردى قد وَكَلَ إلى الوجه وظائف تعبيرية تعكس ما يلتعج فى النفس من عواطف الود والحقد ، والسرور والحزن ، وهواجس الخوف والقلق ، ومظاهر الارتباك والانفعال ، وآيات الطمأنينة والهدوء . وقد ألفينا صفات للوجه لا تتفرد بها إلا شخصيات بأعيانها ، مثل الاربداد الذى وُصِفَتْ به وجوه حسين كرشة ، أساساً ، ثم أبيه المعلم كرشة ، ثم حميدة بدرجة أدنى ، على حين أن الاصفرار كاد يوقف على وجه حميدة ، ثم سليم علوان . أما التورد فقد نال منه وجه حميدة السهم المعلّى ، ثم يأتى بعده وجه السيد رضوان الحسينى ، ثم وجه سنية ، ثم وجه علوان .

والحق أن سيميائية الوجه أفادتنا ، من هذه الناحية ، فى بناء الشخصية داخلياً ومورفولوجيا ، حيث نلفى وجه رضوان الحسينى كبيراً ، مستديراً ، جميلاً ، كروياً ، أبيض ، متورداً ؛ فى حين نجد وجه المعلم كرشة أسود ، مربداً ، متسماً بالاكفهرار والتجهم غالباً . ومثله وجه ابنه حسين . على حين أننا نلفى وجه العم كامل محتقناً بالدم ، شديد القابلية للاحمرار ، الذى لا يمتنع أن يستحيل إلى لون الطماطم ! أما وجه بوشى فقد كان صغيراً ، ومستديراً ؛ فى حين كان وجه حميدة مستطيل الشكل ، برونزى اللون ، كما كان ممتلئاً بالماء ، ناضحاً بالنضارة . ولم يعدم وجه فرج إبراهيم وَضَاءة وضياء ؛ على حين أن وجه عباس كان بيضاوياً : شَكْلاً ، وأسْمَرَ : لَوْناً .

وهذه السمات ، كما نرى ، تزيد ملامح الشخصيات وضوحاً ، حتى كأنك تستطيع رسمها إن كنت رساماً ، وتستطيع أن تتعرفها لو أنك زودت هذه الشخصيات (الكائنات الورقية) بالأرواح ، وسارت أمامك على الأرجل .

وتبدو أهمية الوظائف التى وُكلت إلى الوجه فى هذا العمل السردى ، من خلال بعض هذه الأوصاف التى رصدناها ونحن نفكّك هذا النص . ويمكن تصنيفُ هذه النعوت إلى صنفين أساسيين :

(ا) البياض والإشراق والتورد وما فى حكمها :

حيث يكون الوجه كبيراً ، أبيض ، مشرقاً ، مليحاً ، صبيحاً ، مضيئاً ، متنوراً ، وضيئاً ، أسمر ، جميلاً ، كروياً ، مستديراً ، منبسطاً + ٣ ، ووديعا ، بشوشاً ، حالماً + ١٠ ؛ وممتلئاً ، برونزيا+ ٤ ، ومتورداً + ١٩ .

(ب) السواد والاربداد والاصفرار وما فى حكمها :

حيث يكون الوجه مجدوراً ، نحيلاً ، مستطيلاً ، صغيراً ، محمراً ، محتقنا ، متسلباً ، ذابلاً ، قاسياً ، ساهماً ، متقبضاً ، فانياً ، صارماً ، جامداً ، مرتبكاً ، منفعلاً ، مكفهرا + ١ ؛ وأسود ، مصفراً + ٣ ؛ ومتجهماً + ٥ ؛ ومربدا + ٩ .

وقبيل أن ننفض اليد من هذه الفقرة نود أن نقرر بأن هذه السيميائيات متكاملة فى حقيقة أمرها ، كما رأينا ذلك بالقياس إلى الوجه مع النظر ولغة العين ؛ إذ يمكن الحديث بالوجه والعين دون أى كلام . والصبى الصغير الرضيع نفسه يفهم هذا الحديث الصامت الذى إن تحدثت معه به بكى ، إن كان وجهك معبراً عن الغضب والحفيظة ، وتورد وجهه وأشرق إن عبرت بوجهك عن الرضا والسرور والارتياح منه .

وهى متكاملة لأنّ الظلام يتشاكل مع السواد ؛ فهما يجسدان تشاكلا معنوياً ؛ وهما معاً أيضاً يتشاكلان ، مرة أخرى ، مع الحدَث الليلى ، الذى ركز النص عليه بشكل ملحوظ . وهذه « الايزوطوبيات » فى حد ذاتها تتشاكل مع الألوان السوداء والداكنة ، التى سيأتى تحليلُها فيما بعد . على حين أن البياض يتشاكل مع النور ؛ فهما يشكّلان « إيزوطوبية » مظهرية ، تعكس الرغبة فى إشباع النص بالجمال . ثم إن هذه « الايزوطوبية » البياضية أو الإشراقية تتلاءم مع الألوان البيضاء التى سنختم بها هذا الفصل .

وهذه الألوان البيضاء مجتمعةً (إشراق — بياض — وضاءة — تنور — صباحة — ملاحة — ضياء — بشاشة) تجسد مع الألوان

السوداء (اربداد ـ اكفهرار ـ عبوس ـ سواد ـ تجهم ـ ذبول) مجتمعة أيضاً ـ تجسد تبايناً سيميائياً ، حيث يمكن أن تشكل هذه الألوان ، والأشكال ، والأحوال ، تشكيلتين مختلفتين : التشكيلة الأولى تكوّن تشاكلاً بإمكان تجنيسها مع عناصرها المماثلة، والتشكيلة الأخرى تكون تبايناً بمقابلة الضدين المختلفين .

ثم إن ذكر الظلام والسواد وما في حكمهما إنما يكون على افتراض وجود نور وبياض ؛ فالتشاكل من هذا الوجه يصبح تباينا ضمنياً ؛ والعلاقة الضمنية تفيد هي أيضاً التكامل قبل التناقض .

ثم إن الصوت (الذى سنعمد إلى تحليل أمره بُعَيْدَ قليل) من حيث هو أيقونية سمعية ، يتكامل مع الظلام ؛ إذ إنك في تلك الحال لا تستطيع التحدث بالإشارة ، أو بالعين ، أو بملامح الوجه ؛ وإنما أنت مضطر إلى تعطيل كل هذه الأدوات التعبيرية ، واصطناع الصوت وحده للتبليغ أو الطلب .

فالظلام ينشأ عنه تعطل النظر أو عجزه عن اختراق كثافته ، فيحل الصوت محل النظر ؛ وعندئذ تتحول الحال من الصورة الإيقونية البصرية إلى الصورة الأيقونية السمعية .

٦ — الصوت :

أصبح للصوت الاصطناعي في التعارف الراهن شأن خطير عندما استطاع أن يحل محل الصوت الطبيعي ، فتنبهك الآلة إلى وجود خطر محدق ، أو حلول وقت مرتبط بغاية أو موعد أو مناسبة ، وهلم جرا . . . كما تتجسد أضرب من ذلك في صفارة الإنذار أيام الحروب ، أو صفارة إعلان الإمساك عن الصوم أو التحلّل منه في كثير من المدن الإسلامية في شهر رمضان ، أو إعلان الاحتفال بزفاف ، بتشغيل منبهات السيارات في الشوارع ، أو إطلاق إحدى وعشرين طلقة مدفعية احتفاء بمقدم رئيس دولة أجنبية زائراً .

وتَواكبا مع الدلالة السيميائية الصوتية انساق الخطاب السردى لهذا النص في بعض ذلك السياق ، بتطوير الوظيفة الصوتية للشخصيات ، وتخصيص كل شخصية مركزية بخصائص تعرف في صوتها وتصرفات تجسدها نبراته لديها .

وللصوت في الأدب المعاصر ـ نتيجة لذلك ـ سيرة لا تبرح تتسع معالمها ، حيث إن الأديب يعمد ، في أطوار معينة ، إلى توظيف الصوت في مواقف بعينها ، إما للتقبيح أو التجميل ؛ كذلك فإن الإلحاح على أصوات الشخصيات ، ووصف الحبال الصوتية ، وتخصيص الصوت بالغلظ أو اللطف والرقة ، هي من الأمور الموظفة في هذا العمل السردى ، حيث نلفى الصوت،من حيث هو سيميائية سمعية، يتضافر مع النظر وملامح الوجه ليكملها، لا ليتعارض معها .

وقد حملنا على تبنى هذا الرأى ما لاحظناه من إلحاح النص على التعامل مع الصوت سيميائياً ، وجعْله ذا وظيفة سردية لا تقل عن الوظيفة الموكولة إلى اللغة نفسها . ألم تتكرر المواقفُ التي يكون فيها للصوت شأن أكثر من خمس وسبعين مرة ؟(٤٠) .

وقد ألفينا حميدة وأم حسين تتقاسمان المنزلة الأولى في ترداد صوتيهما الغليظين،عبر هذا الخطاب السردى،بإثنى عشر سهما، لكل منهما . ولذلك دلالة لا تخفى على المتلقى المستنير ، حيث إن النص جعل أم حسين شديدة الصوت ، غليظته ، أجشته ؛ كما جعلها ، في الوقت ذاته ، مصدراً لهذا العطاء الناشز بحكم أمومتها ، فتجسد ذلك ، وراثياً ، في ابنها حسين ، الذى كان صوته يشبه صوتها ، وفي ابنتها حميدة ، بالرضاعة ، التي تقاسمها هذه الخاصية العصبية .

ويأتي عباس في المرتبة التالية بعشرة أسهم . ولعل ذلك لا يعود إلى ضخامة صوته ، فلم يكن صوته ضخماً ، وإنما قد يعود إلى الوظيفة السردية التي وُكِلَتْ إلى هذه الشخصية ، حيث تمثل الضحية ؛ فكان صراخها وارتفاع صوتها بعد الإياب إلى الزقاق ، وبعد فرار حميدة ، دفاعاً عن حقها . وإذن فقد كان ذلك حرصاً منها على إشباع صوتها بكل ما كانت تملك .

ولنكرر بعض ما كنا سقناه من أحكام حول خاصيتي الوجه والنظر ووظيفتهما في الخطاب السردى هنا ، من أن نبرات الصوت ، مثلها مثل تشكل ملامح الوجه ، تستطيع التعبير عن كل ما يلتعج في أعماق النفس من عواطف كامنة ، أو كبت دفين ، أو حقد مكين ، أو هم مقيم . ومن الآية على فعالية النبرات الصوتية في الدلالة على الحال أننا حين نزعق في وجه الصبي الصغير يبكى ، إما خوفاً من اخشيشان الصوت وانفجاره ، وإما احتجاجاً منه على إزعاجه بذلك النوع من الصوت الغاضب .

ومما لا ينبغى أن تفوتنا ملاحظته أن الوجه ، والنظر ، والصوت ، خصائص ثلاث لم يرد ذكرها غالباً إلا تمهيداً لبناء حوار جار بين شخصية وأخرى :

● قالت (أم حسين) للسيد (رضوان) بصوتها الغليظ (ص . ٧٧) ؛

● فانفعلت وهدرت قائلة بنبرات غليظة (أم حسين ، الموقف نفسه ، ص ٧٨) ؛

● قال بصوت أجش تطايرت فظاظته مع نثار ريقه (المعلم كرشة ، ص ٨١) ؛

● فزجرت المرأة بصوت ملؤه الوعيد (حسنية مع زيطة ، ص ١١٠) ؛

● صاحت بصوت جافّ فضح الغضبُ قُبْحَه (حميدة مع أمها حين رفض الحسيني فسْخ الخِطْبَةِ من عباس الحلو ، ص ١٢٠) .

ولدى رصدنا لصفات الصوت في هذا النص تبين لنا أن الغضب ، والخشونة ، والغلظ ، والإرعاد ، والتحشرج ، والزمجرة ، صفات تهيمن على الخفوت ، والانخفاض ، والهدوء ، واللطف ، واللين ، والرقة .

ويمكن تقديم عينات من هذه النعوت للضربين معاً :

(أ) الصوت الخشن الغليظ وما فى حكمه :

فقد ألفيناه إما غليظاً + ١٠ ؛ وإما عاوياً ، متهدجاً + ٩ ؛ وإما أجش ، رقيعاً + ٤ ؛ وإما مسموعاً ، عالياً ، مخشوشنا ، موعداً ، مرتعشاً ، منكسراً ، مخيفاً ، فظاً ، جافاً ، قبيحاً ، شديداً ، جهيراً ، مختنقاً ، مزمجراً ، متحشرجاً ، حاداً ، مضطرباً ، فظيعاً ، هادراً + ١ .

(ب) الصوت الناعم الهادىء :

وهو إما خافت ، أو منخفض ، أو عميق ، أو رقيق ؛ وإما هادىء ، خائر ، حزين ، ملائكى + ١ .

ويمكن استخراج بعض هذه الأصوات وإلحاقها بالشخصيات التى أفرزتها . وأهم ما يمكن تسجيله من ذلك أن :

● الاخْشِيشَانَ والغِلَظَ كانا من صفات صَوْتَى المعلم كرشة وحليلته ؛

● الحزن والملائكية والرفعة من صفات صوت العم كامل ؛

● الغلظ والفظاظة والفظاعة من صفات صوت حسنية ؛

● الغلظ والفظاظة والخشونة من صفات صوت حميدة ؛

● الغلظ والتحشرج والتهدج من صفات صوت عباس الحلو ؛

● الهدوء والجهارة والعمق من صفات صوت رضوان الحسينى .

ونلفى الصفة الصوتية الأكثر اشتراكاً بين هذه الشخصيات هى : الغلظ الذى تشترك فيه شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحسنية ، وحميدة ، وعباس ؛ ثم الخشونة التى تشترك فيها شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحميدة ؛ ثم الفظاظة التى تشترك فيها حميدة وحسنية فقط .

ويتفرد المعلم كامل ورضوان الحسينى بصفات صوتية لا توجد إلا لدى كل منهما من بين الشخصيات جميعاً .

٧ — الألوان :

فى قصة بقرة بنى إسرائيل نجد طلب تحديد اللون يندرج ضمن شروط المعرفة لتعيين البقرة الموضوع : البقرةِ المرادُ ذبحها من بين كل الأبقار[٤١] . ولا يُحْسَمُ الأمرُ إلا بتحديد اللون الأصفر الفاقع لبقرتهم تلك ، التى أمروا بذبحها . ونجد اختلاف ألوان البشر من السمات الأساسية التى تميّز بينهم خارجياً ، لا عقلاً وعاطفة ، خلافاً لما يذهب إليه ، باطلاً ، بل جرماً ، أشياعُ التمييز العنصرى ؛ فيصدق على أفريقيا وصف القارة السوداء ؛ وأوربا وصْفُ القارة البيضاء ، وآسيا وصْفُ القارة الصفراء ، وربما يصدق ، بل يجبُ أن يَصْدُقَ ، على أمريكا وصْفُ القارة الحمراء ، إذا اعتبرنا الأمور بأصولها ، وأن البيض ما ذهبوا إلى هنالك إلا بقصد النهب والاستغلال .

كذلك نجد الآن كل شعب يختار شعاره من الألوان التى يجسدها علمه ، الذى يجمع غالباً بين ثلاثة ألوان . ولو حصرنا الألوان التى تتركب منها أعلام دول العالم على عهدنا الراهن لما ألفيناها تجاوز الأبيض والأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأسود والأدكن . وإن تشكيل هذه الألوان وتركيبها أفقياً أو عمودياً ، أو عمودياً وأفقياً ؛ ثم رسم بعض هذه الألوان فى نجوم ، أو فى أهِلّة ، أو فى صُلْبان ، أو فى نباتات أو أشجار ، أو فى آلات أو أدوات ، مثل المطرقة والمنجل . . . هو الذى يحدد الاختلاف والخصوصية .

وقد اندمجت الألوان فى السلوك الحضارى المعاصر فأصبحت تكتسى دلالات ، وتشكل خطبا تفهم ، كما تفهم الخطب الطبيعية ، مثل الأحمر الذى يدل على الخطر ، والأسود الذى يدل على الحزن ، والأبيض الذى يدل على السلام ، والأخضر الذى يدل على الأمن ، والأصفر الذى يدعو ، فى قانون المرور ، إلى الحذر والحيطة . فاللون ، إذن ، فى الذهنية المعاصرة للإنسان لم يعد مجرد لَطْخَةٍ من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس ، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيميائية ؛ إلى عالم من الرموز التى بعضها يجسده العلم الوطنى لكل شعب أو أمة ، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك تفصيلاً[٤٢] .

واتخذ اللون وظيفة تكنولوجية حين حل محل اللغة ، ومحلّ الكتابة ؛ فإذا الجهاز يتحدث معك إذا أصبح هو ، وبالتالى أنتَ ، فى خطر ؛ فيشتعل لون أحمر لتأخذ كل حذرك ، ولتحتاط من أجل تدارك الموقف قبل فوات الأوان .

ولدى تتبعنا للألوان فى هذا النص السردى ألفيناها تتسم بالتنوع والتكرار ، فارتأينا تقسيمها ، إجرائياً ، إلى لونين رئيسيين : أسْوَدَ وما يتفرع منه ، ثم أبيض وما يتفرع منه أيضاً .

(أ) اللون الأسود وما فى حكمه فى « زقاق المدق » :

تردد هذا الضرب من الألوان فى النص زهاء مائة وسبع وعشرين مرة ، استبدت حميدة منها باثنتين وعشرين حصة ، وشاطرها فى بث السواد والظلام وما فى حكمها ، أو استقبالها ، طائفة من الشخصيات الأخرى ، أهمها المعلم كرشة ، وحسين ، وأم حسين ، ورضوان الحسينى ، وسليم علوان ، وزيطة ، وحسنية ، وعباس .

وقد تكرر الظلام ، أو الظلمة ، أو المظلم ، سبعا وعشرين مرة على الأقل ، فى حين تكرر السواد ، أو الأسود ، ثلاثاً وثلاثين مرة . ويتضح لنا من خلال هذه الأرقام أن النص الذى نتدارسه لم يكن بريئاً إزاء اصطناع هذه الألوان ، بل كان يوظفها توظيفاً دلالياً ، يستخرج أعمق الخلجات وأغور اللعجات فيجسدها بارزة بل مرسومة ، ملتصقة بالشخصية ، متبجسة من عواطفها المتضرمة بما فيها من حب وبغض ، وما ينشأ عنها من صراع وكبت وعُقَد .

ولابد من أن نلاحظ أن صفتى الظلام والسواد وما فى حكمهما لم تردا فى النص ، غالباً ، إلا بقصد التهجين ، أو الذم ، أو

التشاؤم ، أو الهجو ، أو الغضب ، أو للشىء غير المشروع بعامة ، أو للدلالة على حال من الحزن الملم ، كوصف زيطة مثلاً :

● فهو جسد نحيل أسود ، وجلباب أسود ، سواد فوقه سواد[٤٣] ؛

وكتقديم التاجر سليم علوان :

● فغامر فى السوق السوداء ، وربح أرباحاً طائلة[٤٤] ؛

وكوصف حميدة فى بعض أطوار غضبها :

● كان وجهُها يربَدُّ ويَعْبسُ[٤٥] ؛

● واربدَّ وجهها وهاج صدرها[٤٦] .

ومن أهم النعوت اللونية الواردة فى هذا النص : الأسودُ الذى تواتر زهاء ثلاث وثلاثين مرة ، ثم المظلم الذى تكرر سبعا وعشرين مرة ، ثم المربَدُّ والأزرقُ اللَّذانِ تكرر كل منهما أربع مرات ، ثم الأخضر بثلاث مرات ، ثم المكفهرُ والفاحِمُ بمرتين ، ثم المتجهم ، والعاتم ، والرمادى ، والدامس ، والأسمر ، والشفقى ، والأدكن ، والحالك ، والأحمر ، والقاتم ، بمرة واحدة فقط .

(ب) اللون النورانى :

سبق لنا الحديث ، بوجه غير مباشر ، لدى تناول سيميائية الوجه وما ينشأ عن ملامحه المتشكلة تبعاً لما يعتور موالج النفس وهواجس الضمير من عواطف ومَوَاجعَ . ونزيد ، هنا ، هذه المسألة تحليلاً بتخصيص الحديث كله حول البياض وما يفرع عنه من ألوان فاتحة . ولقد تكرر هذا الصنف من الألوان زهاء خمس وثمانين مرة فى هذا النص : منها ثلاث وعشرون مرة ، خاصة بحميدة وحدها[٤٧] .

وإذا كان اللون الأسود يمثل ، غالباً ، التشاؤم والشر ، والذم ، والتهجين ، أو الأشياء غير المشروعة ، أو الأشياء الملعونة ؛ فإن اللون الأبيض ـ وفروعه ـ يجسد التفاؤل ، والخير ، والمدح ، والمشروعية ، وكل الأشياء الميمونة والمباركة . فالنور ، فى هذه التشكيلة اللونية ، يتكرر أكثر من أى لون آخر ويرد ، غالباً ، فى سياق المدح ، والإيثار ، والحب ، والرضا ، والسعادة . فكأننا بمجرد رؤيتنا نوراً متألقاً على وجه من الوجوه ندرك أن صاحبه سعيد راض مرتاح . وإذا رأيت أطرافاً من هذه الاستعمالات المشتملة على النور تشذ عن هذا الحكم ، فإن ذلك الاستثناء لا ينبغى له أن يلغى القاعدة ، كما يتجسد ذلك من خلال هذه الشواهد :

● وكان وجه الست سنية قد تورد تحت قناع الأحمر (لما حدثتها أم حميدة بأنها قادرة على تزويجها . .)[٤٨] .

● وكان وجهه الأبيض الوردى يفيض بشراً ونوراً (السيد رضوان الحسينى وهو يعظ الناس سعيداً بذلك)[٤٩] ؛

● فأضاء وجه الفتاة نوراً (حميدة حين زفت لها أمها نبأ خطبة علوان)[٥٠] ؛

● فستان أبيض يشف أعلاه عن قميص وردى (حميدة حين احترفت الدعارة المربحة)[٥١] .

إن اللون الأبيض هنا أصبح علماً للثراء ، والتحضر ، والتهذب ، والرقى والخير ؛ على حين أن اللون الأسود المتجسد فى الملاءة السوداء التى كانت ترتديها حميدة اضطراراً ، وضع علماً للفقر والتخلف والانحطاط .

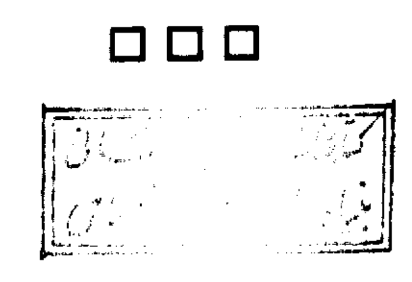
وإذا كان النور غلب على كل الألوان المنيرة أو المتألقة ، فبِمَا قابليَّتِهِ لِوَصْفِ الداخل والخارج ؛ فهو قابل ـ فى يسر ـ لوصف النفس والوجه ، كما هو قابل لوصف الحيز المادى الخارجى . وقد تكرر فى النص ستا وعشرين مرة ، فى حين تواتر الضوء والضياء عشرين مرة ، وتكرر الأبيض أربع عشرة مرة .

وبالإضافة إلى النور والضوء والبياض ، وردت نورانيات أخرى فى النص ، أهمها : اللون الأصفر + ٦ ؛ واللامع ، المشتعل + ٤ ؛ والمُشْرِق ، المتألق + ٣ ؛ والمشع + ٢ ؛ والصافى ، البراق ، المتورد ، الوردى ، الوضىء ، الساطع ، الفاقع ، المزهر ، الناصع ، الأصهب + ١ .

ويمكن أن نلحق بهذه النورانيات الصريحة التألق واللمعان ما له صلة بها بعلاقة اللزوم ، مثل ألوان التبر ، والذهب ، والحلى ، والشمعة ، والبلور ، والدُّرِّىّ ، والصبح ، والنجم ، والكوكب + ١ ؛ والقمر ، والبدر ، والشمس + ٦ ؛ والمصباح + ٨ . فهناك إذن ألوان بالفعل ، وألوان أخرى بالقوة فى هذا النص .

وقد نُعتت هذه النورانيات بأوصاف مختلفة تبعاً للمواقف التى تعبر عنها ، أو تَصِفُها ، أو تنبىء عنها ؛ فإذا النور إما خافت ، أو شرير ، أو مخيف ، أو وهاج ، أو جنونى ، أو لامع ، أو صاف ، أو نقى ، أو بهيج ، أو باهت ، وإذا الضوء إما خفيف ، أو خافت ، أو شاحب ؛ وإذا الأبيض إما مخيف (هو أيضا كالنور : وذلك لدى وصف عينى زيطة الرهيبتين ، وعينى حميدة أيضاً حين أدركت لأول مرة أن عشيقها لم يردها إلا لاقتناصها) ، أو ناصع .

□□□



الهوامش :

١ ــ سورة ص ، الآيتان : ٢٠ ، ٢٣ ، والنبأ ، الآية : ٧٣ .

٢ ــ

A.J. Greimas, J. Courtès: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Discours-textualisation).

٣ ــ

G. Genette. Frontiére du récit- Communication no 8, P. 156-157.

(٤) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ١٤٧ .

(٥) أذكر بأرقام بعض الصفحات ، من نص الرواية ، ورد فيها شعر حميدة وتمشيطه أو تعطيره أو إرساله على ظهرها : ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٩٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٦٨ ، ١٧٩ ، ٢١١ .

(٦) تراجع الصفحات التالية من النص : ٧ ، ١٠ ، ١٤ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٣٨ ، ١٧٦ ، ١٧٩ ، ١٩٢ ، ٢٠٥ ، ٢٣٧ .

(٧) تراجع الصفحات التالية من زقاق المدق : ٦٦ ، ٩٥ ، ١٢٣ ، ١٤٥ ، ١٩٤ .

(٨) زقاق المدق ، ص ٦٦ .

(٩) م . س . ، ص ١٩٤ .

(١٠) م . س . ، ص ١٦ .

(١١) م . س . ، ص ١٤ .

(١٢) م . س . ، ص ٢٦ .

(١٣) م . س . ، ص ٦ .

(١٤ ــ ٣٩) تراجع الصفحات التالية من زقاق المدق : ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠٠ . ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، [illegible] ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ . مع العلم أن هناك صفحات وقع فيها تكرار للموضوع المرصود .

(٤٠) تراجع الصفحات التالية من النص المحلل :

٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ؛ مع العلم بأنَّ جملة من الصفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود .

(٤١) سورة البقرة ، الآيات : ٦٧ ، ٩٨ ، ٦٩ .

(٤٢) ألف الدكتور أحمد مختار عمر كتاباً طريفاً عنوانه « اللغة واللون » . وقد اطلعنا عليه فألفيناه يصبّ عنايته على الألوان ودرجاتها وأسمائها وهلم جرا . ولكن موضوعه هو غير ما نرمي إليه هنا نحن ، وإشارتنا إليه من باب حثّ القارىء على الإلمام به ؛ فهو قمين بأن يقرأ .

(٤٣) زقاق المدق ، ص . ٤٩ .

(٤٤) م . س . ، ص . ٥٤ .

(٤٥) م . س . ، ص . ١٦٥ .

(٤٦) م . س . ، ص . ١٦٨ .

(٤٧) تراجع الصفحات التالية من النص : ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٧٤ ، [illegible] ، ٩١ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٩ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ١٨١ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ مع العلم بأنّ هناك صفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود مرتين أو أكثر .

(٤٨) م . س . ، ص . ٢٠ .

(٤٩) م . س . ، ص . ٤٦ .

(٥٠) م . س . ، ص . ١١٩ .

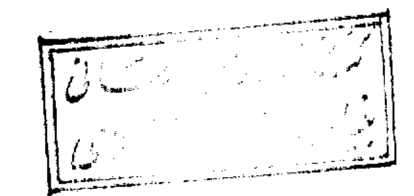
(٥١) م . س . ، ص . ٢١١ .





أشجـار الأسمنت

معنى الإيقاع، وإيقاع المعنى



وليـــد منيــر

« أنا أغنى لأن العاصفة ليست من
القوة بحيث تطغى على غنائى »

(لوى أراجون)

يكتب « بودلير » : إن الشعر يمس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة فى النفس البشرية ، بقوة أشد من تلك التى تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » .

هنا يلمس « بودلير » الحدود المشتركة بين منطقتين من مناطق التعبير الإنسانى ، وينفذ إلى جوهر النسيج الحى لصورة الزمن ، حيث (الإيقاع) هو الخاصية الأشد تجريداً لفعل الجمال الذى يجدد نفسه عبر شكل المعنى ومعنى الشكل معاً .

يحوّل الشعر الإيقاع إلى لغة منطوقة أو مكتوبة بالكلمات ، فى حين تحوّل الموسيقى هذه اللغة بما تنطوى عليه من نطق وكتابة إلى إيقاع خالص .

وفى البداية ، عندما كان الإنسان متوحداً بأناشيد العمل ، كانت الموسيقى تذوب فى الكلمات بقدر ما تذوب الكلمات فى الموسيقى . وقد نقل « أرنست فيشر » عن « جورج طومسون » أغنية من أغنيات العمل التى يغنيها صبى صغير من قبيلة « التونجا » فى أثناء تكسيره للصخور . تقول الأغنية :

بى ها شاى سا ، ايهى

باكو هى هلوفا ، ايهى

بانوا ماخو فى ، ايهى

بانجا هى نجبكى ، ايهى

وقد لاحظ « جورج طومسون » أن مثل هذه الأغانى مزيجٌ من القرار اللفظى الموحد ، والارتجال الذاتى .

بيد أنه مع تطور الزمن ، واتساع المسافة بين الكلمات والأصوات ، صار التماسُّ الذى يعنيه « بودلير » بين الشعر والموسيقى محصوراً فى أضيق الحدود . فإذا جاء شاعرٌ لكى يبعث « الجذور العميقة الممتدة فى النفس البشرية » مرةً أخرى ، ويعيدها سيرتها الأولى ، فإن هذا الشاعر ــ دون ريب ــ يقصد أن يضغط بقلمه على نقطة التماسُّ المفقودة أو شبه المفقودة بين دائرتين . وهو إذ يفعل ذلك إنما يحاول أن يجد للعالم المبعثر صورةً تنتظم حركته مرة أخرى وفقاً لطبيعة أصلية فيه . وهذه المحاولة ليست سوى نوعٍ من استعادة السحر الأول للغة الوجود ، وبثُّ روح الاتصال الحَميم بين المعنى والإيقاع فى وجود اللغة .

إن القرار اللفظيَّ الموحَّدَ قد أصبح ، بمعنى ما ، لازمةً بنائية ، فيما أصبح الارتجال الذاتى عفويةً تختزن خبرة الثقافة . وهكذا فإن شاعراً حديثاً يستعيد معنى الإيقاع فى إيقاع المعنى ، لابد أن يملأ الفجوة القائمة بين المحسوس والمجرَّدِ ملئاً يتَّسمُ بالدوّامية المستمرة ، ولا يكتفى بالتردد بين قطبيها فحسب .

يقول « أحمد عبد المعطى حجازى » فى قصيدة (الشىء) :

يبزغ الشىءُ ،
فى الحلم أو فى الحقيقة ،
بعد غيابٍ طويلْ
ويفاجئنا بتفرده ،
وهو ملقى ،
وقد نبت العشب من حوله ،
وتوحش فيه زمان جميلْ
ربما ظهر الشىء فى الأمسيات ،
كما يظهر النورسُ المتشرد من آخر الأفق ،
يضرب فى حلمنا بجناحٍ ،
ويمسح أوجهنا برذاذ الفصولْ
أو يفاجئنا فى النهارِ ،
ينِدُّ بجانبنا كالمظاية ،
يفزعنا ببريق العيونِ ،
ويملأ أطرافنا بالذهولْ

هذا التجسيد للـ « بزوغ » و « التفرد » من ناحية ، ومحاولة الإيحاء بمحو المسافة بين الحلم والحقيقة من ناحية ثانية ، هو ما يجعل القصيدة شائقةً وحسيةً معاً . و (التشافُ الحسىُّ) ــ إذا صح التعبير ــ هو المقاربة الأسلوبية المتميزة فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » لكل من الموسيقى والشعر فى آن واحد ؛ وذلك لأن (الإيقاع) بمفهومه الناتىء والأكثر حضوراً هو تقنية هذا التشافُ الحسى اللافتة .

وفى المقطع السابق ــ على سبيل المثال ــ يجدر بنا أن ننتبه إلى مظهرين إيقاعيين يكوِّنان معاً نوعاً من الانتظام البنائىّ ، وهما (التناسب) و (التماثل الدال) .

فعلى مستوى (التناسب) تتوزع السطور الشعرية الأربعة تفعيلة (المتدارك) على هذا النحو :

	فاعلن . . . . . فاعلان
سطر ١	٧
سطر ٢	١٣
سطر ٣	١٩
سطر ٤	١٥

فالسطور الثلاثة الأولى تمثِّل متوالية عددية متصاعدة حدها = ٦ . والسطور الثلاثة التالية تتلاعب بقيمة الحد نفسه على هذا النحو :

سطر ٤	سطر ٥	سطر ٦
١٥	٩	١٥

أى بطرحه من العدد ١٥ وإضافته إلى الناتج مرة أخرى ليعود إلى نفسه .

أما السطران الأخيران فيمثلان أقصى هبوط ممكن من الذروة إلى السفح ، حيث يمثل العدد الإيقاعى فى السطر قبل الأخير حاصل جمع سطر ١ + سطر ٤ ، فيما يمثل العدد الإيقاعى للسطر الأخير حاصل طرح سطر ٣ من سطر ٧ (السطر قبل الأخير) .

سطر ٧	سطر ٨
٢٢	٣

وهذا الهبوط الحاد والمفاجىء هو معنى (التشافُ الحسى) الذى يعكس (المفارقة) فى هذه العبارة :

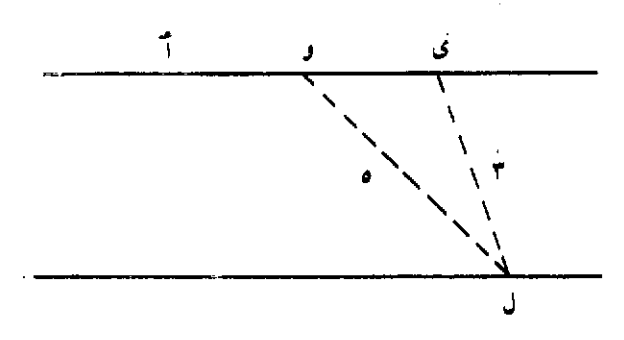
وهو باقٍ ،
ونحن نزولْ

أما على مستوى (التماثل الدال) فإن القافية تسير وفقاً لهذه المنظومة :

طويل / جميل / فصول / ذهول / أفول / ظليل / وصول / نزول .

أى أن المقاطع الممدودة التى تنتهى بصوتى الياء واللام = ٣
والمقاطع الممدودة التى تنتهى بصوتى الواو واللام = ٥

و (الواو) و (الياء) و (الألف) تسمى عادة حركات ، وهى أقوى الأصوات إسماعاً ، فيما تأتى (اللام) ضمن الأصوات الأنفية والجانبية المجهورة والترددية المجهورة (الراء ، واللام ، والميم ، والنون) . ومن ثمَّ يمكن تمثيل التقسيم المقطعى على هذا النحو :



ومن الملاحظ أن نسبة ٣ : ٥ هى نفسها نسبة عدد السطور التى تكوّن فى القصيدة متوالية عددية إلى غيرها من السطور ، كما أن الخماسى يقابل الرقم ٣ فى « دورة الخماسيات » عند المُنَظّرين الرياضيين للموسيقى ، بدءاً من « فيثاغورس » وانتهاء بـ « لايبنتز » الذى يقول : « إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يمارسه ، ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً » .

وبما ترتبط طرافة هذا الربط بين الشعر والموسيقى وعلم الحساب بما كان يسميه « رامو » (الدفعة الأولى للطبيعة) ؛ وهو يعنى المقام المتكامل الذى يمثل العماد الرئيسى فى الهارمونى الكلاسيكى .

ولأن جذور الإيقاع – فيما يرى بودلير – أشد قوة من « تلك التى تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » ، فلا بأس أن نوفّق بين الينابيع الأولى التى شكلت يوماً من الأيام قرائن متماثلة أو تناسبات مطّردة فى بداهات المعرفة . ألا يحمل الشعر فى طواياه – كما يقول « فيشر » – الرغبة فى العودة إلى منبع اللغة ؟ وألا يحمل كل شاعر شوقاً إلى لغة سحرية بدئية ؟! .

يقول « أحمد عبد المعطى حجازى » مرةً أخرى :

هاأنا أحرث الصمتَ ،
هأنذا أشعل النار فى الصمتِ ،
أسرج من صافنات القوافى
مهرةً ،
وأطارد صمت الفيافى !

(صمت)

ويقول أيضاً :

ولنا من لغة الله كلامٌ
نتهجاه على تهميدة الصخر ،
ونقراه مع الطير هديلاً بهديلْ

(يونويا)

وتفجر فينا صفات (النار) و (الخيل) و (الصخر) و (الطير) بداءة اللغة وبكارتها . وهذه البداءة أو البكارة نفسها هى ما يجعل من الكلام كلاماً مقدساً لأنه إلهىٌّ وأولىٌّ وقديم . إنه الكلام المتناغم مع الطبيعة بكل بساطتها ونتوئها .

هذه الرؤية التى تملأ الفجوة غالباً بين المجرد (الشىء) والحسى (تفصيلات الطبيعة الغضة المفعمة) هى ما ينتبه إليه « ياروسلاف استتكيفنتش » فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » عبر لمحةٍ ذكيةٍ فيقول : **إن فى قصيدته توتراً خفياً يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة .**

بيد أن هذا التوتر الخفى بين البساطة والشمول هو انعكاس « مباشر » للعلاقة الحميمة بين الإيقاع والمعنى من خلال (التشافُ الحسىّ) الذى يفسر لنا فهم الشاعر للأشياء .

وإذا عدنا إلى مفهوم الشاعر للكلمة فى أقدم دواوينه (مدينة بلا قلب) وجدناه يقول إن :

الكلمة بحر يركب سبعين مساءْ
حتى يلد اللؤلؤ

أى أن الكلام هو انبثاق (النور) و (الصفاء) و (الاستدارة) من عتمة متكاثفة الطبقات . الكلام (بحار) تلد (اللؤلؤ) . واللؤلؤ هو المعنى الناصع المضىء الذى يتخلّق عبر حركة المياه العالية ، عبر إيقاعها المتوالى فى رحلة طويلة تتميز أيضاً بسمتها العددى (سبعين مساء) .

والكلمة فى ذاتها كيانٌ له شفافيةٌ خاصة وحسية خاصة فى الوقت نفسه . والشفافية والحسية يجتمعان معاً فى كلٍّ من صورة (الماء) وصورة (اللؤلؤ) . وهما صورتان طبيعيتان كذلك ، بهما نكهة القداسة النابعة من أولية الخلق :

— فى البدء كانت الكلمة .
— فى البدء كانت المياه .

وأولية الخلق هى التى نجدها أيضاً فى (أغنية للقاهرة) من ديوانه الأخير :

كلمات ، هى البواكير من كل نطفةٍ ،
وهى الوردة أولى الأشياء ، أولى الأغانى .

إن هذا الوعى الزمنى فى جوهره هو القرينة الموازية لفكرة « الإيقاع » بوصفها ناظماً للأشياء . ولقد قال « أريستوكسين » فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد : « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين : أولهما تذكر ما فات ؛ وثانيهما سبق ما سوف يحدث » . ويعلق « جان برتليمى » : وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ونحن نجد عنصر « الرغبة » موجوداً بكثافة شديدة فى محاولة السبق أو النبوءة التى يشير إليها « أريستوكسين » فى :

— وهو باقٍ ،
ونحن نزول !
— وجهها مقبلٌ
أرى الأرض تمشى فى سماء قريبةٍ
وعليها من كل ما أخرجته حشاها

ألم تمشى ،
وأعلامٌ أراها .
— من ينزل الغيم ؟
لى فيه وردة
أزهرت وحدها هناك ، وأبقت
جذورها راعياتٍ
فى جسمىَ المهجورِ
— واكتشفنا وطناً فى زهرة الدفلى
ووقتاً صافياً يرشح فى الوديان من كرِّ الفصولْ
— ولى شرطان ينبلجان يوماً فيكِ ،
حينئذٍ يلوح شراعى الضِّلِّيلُ ،
أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليلِ

أما عنصر « الذاكرة » فلا يقلُّ حضوراً ، حيث :
الأصدقاء الحميمون أقبلوا
فى ثيابٍ جديدةٍ
من بلادٍ بعيدةٍ
وقبورٍ .

هذه الوجوه التى عرف الشاعر فيها « صلاح عبد الصبور » و « أمل دنقل » و « عبد الفتاح غبن » . وهذه الذكرى التى :
.. إذا نكأت .
فى القلب جرحاً ، علمنا لادواء له
حتى نعودَ

أو :
زمنٌ يلتقى منازله الأولى
فلا يدرك منها
إلا طلولاً طلولا .

الأسماء كلها ، والأمكنة جميعاً ، تعبر فى مشهد الزمن ، وتخفق بين الذاكرة والرغبة فى حراك مستمر . وهى تكتسب ملامحها إذا كانت أسماءً ، وتضاريسها إذا كانت أمكنةً ، من تقنية الإيقاع التى تتولد عبرها مساحات الظل والضوء فى لوحة تمثل جدلية الزمن . الإيقاع ببساطة هو رحم التكوين .

والشاعر أحياناً يسعى إلى تفجير طاقة إيقاعية جديدة من خلال اللعب على إمكانية البحور المركبة فى التنويع الموسيقى . وهو يلجأ إلى « تعدد التصويت » من داخل البحر نفسه عبر وسيلتين : أولاهما التراوح فى الوقف والتدوير ؛ وثانيهما المزج بين تفعيلات البحر فى شكله الأصلى وتفعيلات ضرب من ضروبه ، بحيث ينطوى الإيقاع الشعرى فى صورته العامة على الصحيح والمجزوء معاً . يقول الشاعر فى (أغنية للقاهرة) وهى من بحر الخفيف « فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن » :

وهنا كانت ليلتى وسريرى
دهشتى الأولى ، واعترتنىَ موسيقى
اعترانى منها بكاءٌ ،
وكانت
تلمُّ ما فرطته منى يداها
وتنهلُ فوق جذعى رؤاها
كنت وحدى ،
وكان ثمة موسيقى تنتهى
وأنا بين برزخٍ ، وعبورٍ
وغيبةٍ وحضورٍ .

بل إن الشاعر ليدخل النثر الصريح فى النسيج الإيقاعى ، ويقنّنه من خلال ما يسميه « جاكوبسون » بأسلوب (التوازى النحوى) ؛ أى تكرار النمط الصرفى للجملة ، فيقول :

هنا كان حسن فؤاد
— . —
وهنا كان صلاح جاهين
— . —
هنا كانت قهوة عبد الله ، ومتحف الفن الحديث ،
وإيزافيتش ، ودار الأوبرا .

وهو يلجأ إلى التنويع الصوتى نفسه فى (خمرية) ، فيفجّرُ إمكانية بحر (المجتث) الإيقاعية عبر التراوح فى التدوير والوقف من خلال تفعيلة المجزوء « مستفع لن فاعلاتن » :

كانت هناك تلالٌ
من خالص التبر ، كانت
من النساء عذارى كلؤلؤٍ منثورٍ
ورُبَّ ظبىٍ غريرٍ
دعوته لسريرى !
وكان ثَمَّ رفاتٌ
يسيل بين محطات أدبرت ،
ومحطات أقبلت
وجسورٍ
ولات حين نشورٍ !

نستطيع إذن أن نتحدث عن (الإيقاع) فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بوصفه « قيمة مهيمنة » من ناحية ، وبوصفه « علامة »

من ناحية ثانية . بل نستطيع أن نقول إن الإيقاع علامةٌ تمثّل قيمةً مهيمنةً بين العلامات الأخرى فى هذا الشعر .

والإيقاع وفقاً لهذا التصور (مولِّدٌ) لمجمل الخصائص البارزة فى قصيدة الشاعر ؛ مولِّدٌ للشفافية التى تنعكس من خلالها الصور فى مرآة ناصعة ؛ ومولِّدٌ للتفجر الحسى الذى يجد صداه الحميم فى تفصيلات الأشكال الملموسة ، بدءاً من جسد الأنثى ، وانتهاءً بمكونات الطبيعة وأشيائها ؛ بل إنه مولِّدٌ كذلك لحساسية الذات تجاه ذاتها ؛ فأنا الشاعر واردةٌ خلف الصور وخلف المحكيات بما يجعل منها (الأنا الكونية) التى تلهج بلسان الكائنات ، وقد يجعل منها (طوطماً مقدساً) كما فى « كائنات مملكة الليل » :

أنا إله الجنس والخوف .
وآخر الذكورْ .

وهذه التوليدات كلها تقرع فضاء الزمن بروح النبى الشرقى الذى يجمع بين كونه (مقدساً) وكونه (قرباناً) ، بين كونه (حسياً) وكونه (رمزاً) . إنه سر الزمن واسمه ومعناه :

« صنت نفسى
عما يدنس نفسى »
فاكشفى هذه السحابة عن وجهك النقىّ ،
أنا العاشق المقيم ،
مغنيك !
حملت الاسمَ العظيمَ
ولم أرحل سوى فيك ،
فهل آن أن نفىء لظلٍّ
وننجلى بعد لُبْسٍ ؟

(أغنية للقاهرة)

وثمة إيقاع للـ (تناص) نفسه فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بوصفه إشارةً إلى زمن أو إلى كلام فى زمن . وهذا الإيقاع له وضوحٌ ونبالةٌ وحزنٌ ؛ له ما يشبه حنان المرثية وشجنها :

يا صاحبىَّ
أخمرٌ فى كئوسكما
أم فى كئوسكما همٌّ وتذكارُ !

(طللية)

وسرعان ما يرتبط « التذكار » بالأرق الذى يحيل إليه بيت « المتنبى » العظيم :

ياصاحبىّ أخمرٌ فى كئوسكما
أم فى كئوسكما همٌّ وتسهيدُ

والأرق نوع من التأمل اليقظ المتوتر للحظة التى يجب عبورها بالنوم . فإذا ارتبط هذا التأمل بالماضى (التذكار) صار إيقاع الزمن إيقاعاً رثائياً أو طللياً ؛ صار يقظة الماضى فى الحاضر . يتكرر هذا المعنى فى :

طللان بوقفةٍ ! »

(أغنية للقاهرة)

فالوقوف يكون على الطلل . ووفقاً لتقاليد الشاعر العربى القديم فى استدعاء (المُثنّى) ، فإن الشاعر فيها يبدو يعمد إلى استدعاء « البحترى » و « شوقى » فى سينيَّتيهما المشهورتين ليربط فى هذه المرة بين « العلوّ » فى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبسِ

وبين « الماضى » فى :
اختلاف النهار والليل ينسى
اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

والعلوُّ هو ارتفاعٌ زمنىٌّ على الموت فيما هو ترفُّعٌ عن النقص الذى يدنس النموذج المنشود للإنسان المقدس :

ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى

إن الهمس فى حرف (السين) [حرف الهسيس] هو النبع الذى ينحدر فيه الماضى ليعلو على الزوال العابر ويكتسب قيمة الخلود فى الوجهين المرثيين (حسن فؤاد ، وصلاح جاهين) . لكأن المرثية هى محطة الزمن الأخر بتعبير الشاعر فى « كائنات مملكة الليل » ، أو لكأن إيقاع الروح :

زمنٌ واقفٌ
يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى .

(المراثى .. أو محطات الزمن الآخر)

يقول « مرسيا إلياد » إن الإنسان الدينى يعيش فى كون منفتح بمعنيين : الأول أنه على اتصال بالآلهة ؛ والثانى أنه يشارك فى قداسة العالم . والشاعر هنا يمتلك هذا البعد المقدس من خلال كونه متصلاً بالمطلق ومشاركاً فى قداسة العالم (موضوع المطلق) على نحو زمنى . إنه شيخ الوقت بالمعنى الذى يضفيه على شخصية (اليوتوبيا) فيقول :

ولنقل إنك شيخ الوقت

فانهض أيها الشيخ الجليلْ
آن أن يستأنف الأندلسيون الرحيلْ !

(بونوبيا)
إلى جاك بيرك

إنها أسطورة الزمن المفقود والمكان المفقود بما تنطوى عليه من إيقاع دائرىٍّ ذى طبيعة صوفية ملموسة :

ولنا البرزخ ، والمعراج فينا
واتصال القدم العارى بماء البحر ، أو بالرمل
عشق وحلولْ

(بونوبيا)

وفى مأثور « أبى يزيد البسطامى » أنه قال : جلست ذات مرة وحدى فخطر لى أننى شيخ الوقت . وأنه قال : أوقاتكم مقطوعة .. ووقتى ما له طرفان .

الزمن بذلك هو موسيقى الذات المقدسة . المكان زمن لأن المكان إيقاع غائر فى الروح . والكلام زمن لأنه أيضاً كذلك . وكل شىء يعزف أولياته فى مجرى لا ينتهى حتى لو اعترضه الموت ، ليستمر فى التدفق والديمومة عبر الحياة الحسية .

وتطل مثل الحلم زاهيةً ، فأدعوها إلى كأسٍ ،
وأتبعها إلى نهر المرايا
نرتدى أحلامنا الأولى
إلى أن نبلغ الزمن النقىَّ ،
فلا نخوض ، وننتهى ، حتى يداهمنا الشروقْ

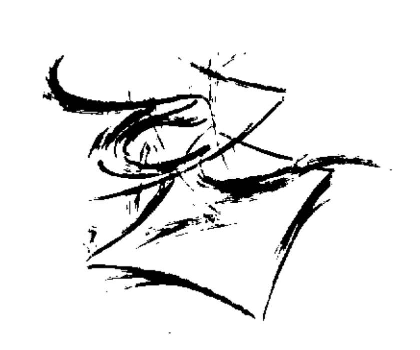
(الرجل والقصيدة)

إن (نهر المرايا) هو المجلى الوحيد لإيقاع الحلم المشترك بين الأنا والقصيدة والمرأة ، وهو الطريق إلى زمنٍ بلا شائبة ، يسرى دون توقفٍ إلى غاية يتكشَّف عنها حجابها (يداهمنا الشروق) بغتةً . وهنا تصير النهاية بدءاً ، والبدء عودة إلى دورة تتجدد . هنا تصير الأنا والمكان والزمن وحدة واحدة :

والحدنا بالمسافات ، وبالوقت ،
فما عاد لنا بدءٌ ، وما عاد وصولْ

(بونوبيا)

وفى هذه الذروة العالية من التواصل الكونى لابد أن يصبح المعنى فى ذاته إيقاعاً ، والإيقاع فى ذاته معنى ، بل لابد أن يصبح المعنى والإيقاع كلاهما مغامرةً تنطوى على لغةٍ خاصةٍ تضىء حقيقة الوجود .



■ عرض كتاب

قراءة مفهوم النص لنصر حامد أبو زيد

حسن حنفى

أولاً : قراءة النص أم قراءة النفس ؟

عندما يقرأ الباحث موضوعاً خارجياً مستقلاً عنه ومحايداً أمامه فإنه يشاهد ويقارن ، ويصف ويحلل ، مثل عالم الطبيعة . أما عندما يقرأ موضوعاً داخلياً هو جزء منه فإنه يحلل نفسه ، ويصف تجاربه ، ويعبر عن مواقفه . وقراءتى « لمفهوم النص » من النوع الثانى(1) ؛ فالموضوع وصاحبه ، والكتاب ومؤلفه ، كلاهما من مكونات النفس ، وجزء من تاريخها ، بل بنيتها ، إلى حد يصعب معه تحديد من يقرأ ؛ هـــل يقرأ « مفهوم النص » مشروع « التراث والتجديد » ويعكس عليه صورته ، أو تقرأ المراجعات المستمرة لمراحل « التراث والتجديد » ـ منذ البيان النظرى الأول ، موقفنا من التراث القديم » (١٩٨٠) إلى « من العقيدة إلى الثورة » (١٩٨٩) حتى « من التقبل إلى الإبداع » الذى هو فى سبيل التكوين « مفهوم النص » ، الذى تنعكس صورتها عليه ؟

« مفهوم النص » تطوير لمشروع « التراث والتجديد » ، وأحد مراحله المتقدمة ، من المغزى إلى الدلالة ، ومن التلوين إلى التأويل ، ومن الخطاب الإيديولوجى إلى الخطاب العلمى ، ومن القراءة المغرضة إلى القراءة المنتجة ، ومن قراءة الحاضر فى الماضى إلى قراءة الماضى فى الحاضر ، ومن البناء الشعورى إلى البناء التاريخى ، ومن إعادة الطلاء إلى إعادة البناء(2) . فمن هذا الموقف المتقدم لـــ « مفهوم النص » تتم قراءته ومراجعته ، لا من أجل إرجاعه إلى وراء ؛ إلى المصدر الذى خرج منه ؛ فالجنين لا يعود إلى الرحم ، ولكن من أجل دفعه إلى أمام ؛ إلى حلمه الذى يسعى إليه ، حتى يحقق مرحلته المتقدمة ، وحتى يستقل الجيل الجديد عن الجيل القديم ، ثم يصبح الجيل الجديد قديماً يتولد عنه جيل جديد ثان ، فى دورة مستمرة للحياة ، ويتحقق توالد الباحثين والمفكرين والفلاسفة والعلماء بعضهم من بعض ، كما هو الحال فى أنساب الآلهة عند القدماء . نعيش ذلك منذ فجر نهضتنا الأخيرة عند الرواد الأوائل للتيارات الفكرية الثلاثة فى الفكر العربى الحديث ، من الأفغانى والطهطاوى وشبلى شميّل إلى الجيل الثانى : محمد عبده ولطفى السيد وفرح أنطون ، إلى الجيل الثالث : رشيد رضا وطه حسين ويعقوب صروف ، إلى الجيل الرابع : حسن البنا وأمين الخولى وزكى نجيب محمود . ويعترف المؤلف بفضل السابقين طه حسين (ص ٢٠) وأمين الخولى (ص ٢٢) . ونحن ، المراجع والمؤلف ، أبناء الجيل الخامس .

وهذا كله يفرض منهجاً معيناً فى المراجعة ؛ فمجرد العرض تكرار لا جديد فيه . وقراءة الكتاب نفسه ، فى هذه الحالة ، أفضل من مراجعته ؛ فالنص المباشر أفضل من التوسط إليه بوسيط هو المراجعة . ومتى يمضغ أحد لأحد لقمته ؟ أما قراءة النص من أجل إعادة إنتاجه فيشمل العرض والقراءة ، أى العرض الكاشف ، إما بالرجوع إلى بنية النص ذاته وتركيبه من حيث فن التأليف وصنعة الكتاب ، وهذه هى المراجعة الشكلية ، أو بإرجاعه إلى الموضوع ذاته من أجل إعادة دراسته من حيث هو علم ؛ وهذه هى المراجعة الموضوعية .

ولا تعنى المراجعة كيل المدح أو الذم للكتاب وصاحبه ؛ فقد جاوز الفكر العربى والبحث العلمى فى أوطاننا هذا الذى برع فيه القدماء والمحدثون ؛ المديح والهجاء ، شعراً ونثراً ، علانية وسراً ؛ فالمؤلف عالم ومواطن جاد ، والمراجع كذلك ، والقضية مشتركة ، والهم لدى الجميع ، والصواب صواب الاثنين ، والخطأ خطأ الاثنين . كما لا تعنى المراجعة بيان الصواب والخطأ ؛ الصواب لتأييده والثناء عليه ، والخطأ لنقده والتحذير منه ؛ فتلك مراجعة المتفرجين وليس اللاعبين ، والعاجزين وليس القادرين . إنما تعنى المراجعة المشاركة فى إنتاج النص بما هو عمل جماعى ، وبمسؤولية

جماعية . القضية قضية الجميع ، والمسئولية مسؤولية الجميع .

إن المراجعة دائما عمل مشترك بين المراجع والمؤلف ، لا فى قراءة مشتركة للنص فحسب ، بل فى المراجعة الفعلية كذلك . يقرأ المراجع المؤلف ، ثم يقرأ المؤلف مراجعة المراجع ، ثم يقرأ المراجع مراجعة المؤلف لمراجعته ، وهكذا يستمر الإنتاج المشترك للنص بين المؤلف والقارىء بوصفه مراجعاً ، وبين القارىء والمؤلف بوصفهما مراجعين لنص المؤلف الأول . وهكذا يمكن الحصول على تأليف مشترك ومراجعة مشتركة ، بحيث لا يكون هناك فرق بين التأليف والمراجعة ؛ بين النص المؤلَّف والنص المراجع ، أو ـ باختصار ـ بين المؤلف الأول والقارىء الأول . ثم يموت كلاهما ويصبح نصهما ملكاً للجميع ، قراءة وتأليفاً وإعادة إنتاج . وهكذا يتطور العلم ، وتتقدم المعارف ، وتتراكم الخبرات . وقد نشأ « مفهوم النص » نفسه من هذا العمل المشترك بين المؤلف وطلابه ، سواء فى آداب القاهرة أو آداب الخرطوم (ص ٥) .

وتصعب المراجعة إلا عندما لا يتناقض الموقفان ، موقف المؤلف وموقف المراجع . فالمراجعة فى هذه الحالة تكون أشبه بالتحسين منها بالقلب ، وتكون فى الفكر أشبه بالإصلاح منها بالثورة ، وأقرب إلى الاتصال منها إلى الانقطاع ، تنويعاً على لحن ، وليس لحناً مقابلاً ، وبلغة الموسيقى « هارمونى » وليس « كونترابونت » . ومراجعة « مفهوم النص » مثل هذه الحالة ؛ اتفاق بين المراجع والمؤلف ، فى الجوهر وإن لم يكن فى الأعراض ، فى النوع وإن لم يكن فى الدرجة . ومن ثم تكون مهمة المراجعة هى رفع النص إلى ميدانه وليس إخراجه منه ، وقياسه بمقاييسه وليس نقلاً له إلى ميدان آخر خارجه ، وتطبيق مقاييس أخرى عليه . ويكون الغرض من بعض الملاحظات النقدية هو إكمال النص وإعادة إنتاجه ؛ فما تم كسبه قد حصلنا عليه ؛ إنما المراجعة هى طلب المزيد من المكاسب دون خسارة تذكر ، إلا سهواً أو نسياناً .

ومن الظلم فى المراجعة مطالبة المؤلف بما لم يقم به على أساس أنه كان من الواجب أن يفعله ، لأنه لو كان الأمر كذلك لكان قد فعله . وفى هذه الحالة تكون المراجعة تأليفاً موازياً ثانياً وليس إنتاجاً مشتركاً للنص الأول . الكتاب فى النهاية رؤية المؤلف وعمله وليس رؤية المراجع وعمله . ولكن من العدل مراجعة المؤلف فيما فعله فحسب من أجل تحسينه وإكماله بما هو مسئولية مشتركة ، وتذكيره بما فات ، أو تصحيح حكم ، أو اتقان لفن الصنعة ، أو شحذ لهمة ، أو لتحقيق النوايا بدلاً من الاكتفاء بالإعلان عنها ؛ وكلنا هذا الكيان المزدوج بين الحلم والواقع ، بين الطموح والإمكان ، من أجل مزيد من الكمال الذى نسعى إليه .

ليت المراجع كان أديباً ناقداً ليحسن المراجعة ، أو كان لغوياً ليحسن فهم الدلالات ، عالماً بالتراث الأدبى والبلاغى ليحسن تقدير الموقف . لكن المراجع مشتغل بالتراث الفلسفى ، يتعامل مع « مفهوم النص » بوصفه كذلك ، لاسيما أن الكتاب يضم بين دفتيه مادة من علوم القرآن ومن علم أصول الفقه ومن علوم التصوف ، وإن لم يضم شيئاً من علم أصول الدين ومن علوم الحكمة ، من الكلام والفلسفة . وإنها لمجازفة من أجل التقاء العلوم والتخصصات فى حضارة تجمع بينها ، ويجمع بينها المؤلف فى ميدان « الدراسات الإسلامية » (ص ٢٢) .

ثانياً : « مفهوم النص » فتح جديد .

ويمثل « مفهوم النص » فتحاً جديداً فى الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية واللغوية ، مجاوزاً تكرار القدماء الذى لا يضيف جديداً ، أو تقليد المحدثين لعلم اللسانيات الحديث وما أكثره لدى إخوتنا المغاربة ، ترجمة وتأليفاً[٣] . إنه جهد أصيل لقراءة القدماء من منظور المحدثين ؛ وإنها لمعادلة صعبة ، وميزان ذهب لا يقدر عليه إلا القليل . هذا الوسط المتعادل الذى حاول « مفهوم النص » الحرص عليه ، لم يضح صاحبه بالموضوع ، أى النص ، من أجل الذات ، أى المفسر ، ومن ثم رد النص إلى قارئه ، ولا بالذات من أجل الموضوع ، وفصل النص عن مؤلفه وقارئه، وإعطائه بنية مستقلة ، بصرف النظر عن وجوده الشعورى ، بل حاول الجمع بين الاثنين فى نسق متناسب ، واعتدال واتزان ، ليحقق المعادلة الصعبة بين المنهج الظاهراتى والمنهج البنيوى (ص ٦) .

وهو دراسة للنص الدينى ، « القرآن الكريم » ، دراسة أدبية من حيث أشكال تكونه ، وهو الهدف الأول من الدراسة (ص ٢١ — ٢٢) ؛ فالنص فى النهاية نص ، لا فرق بين النص الدينى والنص الأدبى والنص التاريخى والنص القانونى والنص الفلسفى .. إلخ ؛ فالكل إبداع . ولا اختلاف بين النصوص من حيث تكونها وأثرها ، تشكلها وتشكيلها ، إلا فى الدرجة ، أما فى النوع فلا اختلاف ؛ فالمسافة بين النص الدينى والنص الأدبى ليست بعيدة .

والوحى الإلهى هو قصد من الله تعالى إلى الإنسان ، وخطاب موجه إلى البشر على لسان النبى وبلغة قومه . فالوحى الإلهى هو وحى ألقاه الله تعالى وتلقاه البشر ؛ أعطاه الله تعالى ونطق به النبى وفهمه الناس . ولا شىء يخرج من لا شىء . فالكل حلقات متصلة ؛ وإنما الاختلاف فى الصياغة وفى الأثر ؛ فى الشكل وفى المضمون . فالمسافة ليست بعيدة بين الشعر القديم والقرآن الجديد (ص ١٥٧ — ١٦١) ، وبين السجع القديم والأسلوب القرآنى (ص ١٦١ — ١٦٤) . ويمكن دراسة الخصائص الأسلوبية بين سجع الكهان وبين القرآن (ص ٩١ — ٩٢) . ومراحل الوحى متصلة من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام . عرف العرب اليهودية ولم يتبنوها لعنصريتها ، كما عرفوا النصرانية لأنها دين الروم المحتلين ديار العرب ، وعرفوا الإسلام من خلال الحنيفية دين إبراهيم (ص ٧٠ — ٧٤)[٤] . لا يوجد فى الإنتاج الأدبى لقوم حلقات مفقودة ، وإبداع أصيل على غير منوال . ولا يقلل ذلك من شأن الإبداع . لقد ربينا على أن الإسلام قطع مع الجاهلية ، وأن ثورة ٢٣ يوليو انفصال عما سبقها ، فلا نحن حافظنا على القديم وفهمنا تطوره ، ولا على الجديد لعدم تأصيله .

النص منتج ثقافي (ص ٢٧) صاغه البشر شفاهاً أو تدويناً ، لا فرق في ذلك بين النص الأدبي أو النص الديني . ولا فرق في ذلك بين النصوص الدينية القرآنية والتوراتيةوالإنجيلية إلا في مدى قرب نواة النص Urtextمن النص المنتج . في حالة النص القرآني ، نواة النص هو النص ؛ لأنه لم يمر بحقبة شفاهية ، بل كان مدوناً منذ لحظة الإعلان ؛ وإنما كان الاختلاف في لهجة القراءة وفي جمع النص وتدوينه . وفي حالة النص الإنجيلي هناك مسافة بين النواة والنص ؛ لأنه مر بحقبة شفاهية تتراوح بين ربع القرن والقرن . وفي النص التوراتي تبعد المسافة بين النواة والنص ؛ لأن المسافة بين الإعلان والتدوين تجاوز الستة قرون ، من القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، حيث عاش موسى ، حتى القرن السابع قبل الميلاد ، في الأسر البابلي ، حيث عاش عزرا الكاتب الذي دون التوراة .

والوحي بشري بمعنى أنه معطى لبشر ، وهو الرسول ، ومصوغ بلغة بشرية ، هي اللغة العربية ، ومنقول إلى البشر ليحولوه إلى شريعة في حياتهم الخاصة والعامة . نقله الرواة شفاهاً ، ودونه الحفظة كتابة في أثناء حياة الرسول وبعده . فهمه الناس ، واختلفوا في تفسيره ، بل تضاربوا في تأويله ، وتبنته أنظمة سياسية واجتماعية متباينة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، المحافظة منها والليبرالية ، الرجعية والتقدمية ؛ فالوحي إنسانيات ، أو إلهيات تحولت إلى إنسانيات ؛ إنه كلام الله عندما أصبح كلاماً للبشر(٥) . وتلك أهمية المنهج (ص ٢٧ — ٣٢) .

والوحي يعني الإعلام . وهو لا يشير إلى النبوة وحدها بل إلى أي نظام من الرموز للحيوان وللنبات وللجماد وليس إلى الإنسان وحده . الوحي نظام اتصال وإعلام . وقد كان جزءاً من مفاهيم الثقافة العربية السائدة قبل الإسلام . « وهذا كله يؤكد أن ظاهرة الوحي ــ القرآن ــ لم تكن ظاهرة مفارقة للواقع أو تمثل وثباً عليه وتجاوزاً لقوانينه ، بل كانت جزءاً من مفاهيم الثقافة ، ونابعة من مواصفاتها وتصوراتها » (ص ٣٨) . فالعربي يخاطب الشاعر والعراف والكاهن ، والنبي يخاطب العربي . فالاتصال بين مرسل ومتلق كان شائعاً في الثقافة العربية .

ويركز « مفهوم النص » على التحليل الدلالي ؛ وهو إسهام لغوي قديم وجديد ، من معاني القدماء وسيميوطيقا المحدثين (ص ١٠٤ — ١٠٨) . ويبرع المؤلف في اختصاصه بلاغياً وناقداً . وله باع سابق في الموضوع منذ دراسته الأولين عن التأويل عند المعتزلة والتأويل عند ابن عربي(٦) . فالتفسير بيان ، والتأويل كشف عن الدلالة الخفية للأفعال ، والعودة إلى أصل الشيء . التفسير يتجه إلى الخارج ، والتأويل إلى الداخل ؛ التفسير للعامة والتأويل للخاصة ؛ التفسير علم والتأويل إيديولوجيا (ص ٢٥٢ — ٢٧٣) .

ويتميز « مفهوم النص » بالقدرة على أخذ مواقف صريحة فيما اختلف فيه القدماء ، والاختيار بين البدائل ، والترجيح بين الروايات ، في شجاعة يُحسد عليها صاحبها ، دون محاولات للتوفيق، لا يجد لها سبيلاً أو شرعية أو مبرراً . وهو يعتمد في ذلك على العقل والبداهة والمنطق ، وإن لم يعتمد كثيراً على المصلحة والصالح العام ، كما يفعل المراجع الفقيه . ومثال ذلك اختلاف القدماء في معنى « قرأ » في أول ما نزل من القرآن بمعنى ردد أو جمع ، واختلافهم في أول ما نزل من القرآن ، وفي نزول الآية مرتين ، وفي نسخ الحكم وبقاء التلاوة (ص ١٣٨ — ١٤٨) .

وأخيراً يمتاز « مفهوم النص » بأسلوب دقيق وواضح ، لا إسهاب فيه ولا صخب . وهو يلجأ إلى الرسوم التوضيحية والجداول البيانية لمزيد من التوضيح والإقناع ، مثل الرسم الخاص بالبعد الرأسي في الوحي من الله تعالى إلى النبي عن طريق الملك ، والبعد الرأسي فيه من الملك إلى الرسول (ص ٤٧ ، ٦٤) ، والتكرار اللغوي في سورة اقرأ (ص ٧٨) ، وسورة المدثر (ص ٨٢) ، والوضوح والغموض (ص ٢٠٣) في المحكم والمتشابه ، ومنحنيات سورة الفاتحة في علاقتها بعلوم القرآن (ص ٣٤٧) ، وسورة الإخلاص في علاقتها بمعرفة الذات (ص ٣٤٨) ، وآية الكرسي في علاقتها بعلم الله (ص ٣٤٩) ، والجداول البيانية الموضحة ، مثل العموم والخصوص (ص ٢٣٤) ، وفي آخر الكتاب عن الآيات الجواهر والآيات الدرر ونسبها (ص ٣٣٨ — ٣٤٦) ، وقسمة علوم القرآن (ص ٣٥٠) .

ثالثاً : « مفهوم النص » وفن التأليف .

يعني الفن هنا صنعة التأليف من حيث الشكل ، مثل تقسيم الأبواب والفصول من حيث تناسقها وتناسبها ؛ أي فن « التفصيل » . فالعمل العلمي مثل العمل الأدبي والعمل الفني له نسبة وتناسق . وهي أمور حرفية صرف ، لا تتعلق بالمضمون .

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب : الأول « النص في الثقافة (التشكل والتشكيل) » (١٢٩ صفحة) ؛ والثاني « آليات النص» (١٢٠ صفحة) ، والثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » (٧٥ صفحة) . ويبدو التناسق من حيث الكم بين البابين الأولين ، ثم عدم التناسب بينهما من ناحية وبين الباب الثالث من ناحية أخرى . فالثالث أكبر بقليل من نصف أحد البابين الأولين ، على نحو يوحي بأن موضوع الباب الثالث أقل أهمية أو أقل دراسة أو أقل تفصيلاً أو ربما كان خارجاً عن الموضوع . ويتأكد ذلك بقسمة الباب الأول إلى خمسة فصول متناسبة : مفهوم الوحي (٣١ صفحة) ؛ المتلقي الأول للنص (١٨ صفحة) المكي والمدني (٢٤ صفحة) ؛ أسباب النزول (٢٢ صفحة) ، الناسخ والمنسوخ (٢٢ صفحة) . والأول أكبرها ، وأصغرها الثاني . كذلك ينقسم الباب الثاني إلى خمسة فصول متناسبة : الإعجاز (٢٤ صفحة) ؛ المناسبة بين الآيات والسور (١٩ صفحة) ، الغموض والوضوح (٢٢ صفحة) ، العام والخاص (٣٥ صفحة) ، التفسير والتأويل (٢٧ صفحة) ؛ وأكبرها الرابع ، وأصغرها الثاني . أما الباب الثالث فإنه لا ينقسم إلى فصول ؛ لأن مادته لا تتحمل ، وبنيته لم تكتمل . فهو مقسم إلى ثمانية بنود مرقمة

متفاوتة الطول ، كما يأتى : علوم القشر والصدف (٤ صفحات) ؛ علوم اللباب (الطبقة العليا) (١٣ صفحة) ؛ علوم اللباب (الطبقة السفلى) (٦ صفحات) ؛ مكانة الفقهاء والمتكلمين (صفحتان) ؛ التأويل (من القشر إلى اللب) (٨ صفحات) ؛ التأويل (من المجاز إلى الحقيقة) (٦ صفحات) ؛ العامة والخاصة (الظاهر والباطن) (٦ صفحات) ؛ تفاوت مستويات النص (١٢ صفحة) . وأكبر هذه البنود البند الثانى ، وأصغرها البند الرابع . وكان يمكن بمزيد من التأنى والروية قسمة هذا الباب على الأقل إلى خمسة فصول كذلك . الأول « علوم القشر واللباب » : يضم البنود الثلاثة الأولى ؛ والثانى « التأويل بين الحقيقة والمجاز » : يضم البندين الخامس والسادس ؛ والثالث « تفاوت مستويات النص » ، ويشمل البند الثامن بمفرده ؛ والرابع « العامة والخاصة بين الظاهر والباطن » ، ويحتوى على البند السابع وحده ؛ والخامس « مكانة الفقهاء والمتكلمين » ، ويضم البند الرابع . وقد يكون السبب فى كون الباب الثالث على ما هو عليه ، دراسة النص الصوفى ، الغزالى نموذجاً ، ظروف الغربة فى أقصى الشرق ، هذا الصقع البعيد ، وما يعنى ذلك من قلة المراجع ، وضرورة البحوث الجزئية التى تقتضيها الظروف فى هذا الموضوع أو ذاك ، ورغبة الباحث بعد ذلك فى جمع هذه الدراسات كلها فى كتاب واحد ، به وحدة الرؤية أو وحدة المنهج على حساب وحدة الموضوع (ص ٣٢) .

الباب الثالث كله « تحويل مفهوم النص ووظيفته » خارج عن موضوع النص فى علوم القرآن ، وأدخل فى موقف الصوفية من النص ؛ الغزالى نموذجاً . معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله ، وتعريف الحال عند الوصول ، والثواب والعقاب ـ كلها أدخل فى موضوعات التصوف الصرف ، وليس فى موضوع النص (ص ٢٨٤ — ٢٩٥) . وكذلك كان تصنيف العلوم خارج موضوع النص (ص ٢٩٧ — ٣٠٣) . ويصعب تعميم نموذج الغزالى على التصوف كله ، أو على موقف الصوفية من النص القرآنى ، كما يصعب الحكم على الغزالى إجمالاً فى موقفه من النص من خلال الغزالى صوفياً ؛ فالغزالى هو صاحب « المستصفى فى علم أصول الفقه » كذلك ، وله فى النص موقف الأصولى الذى لا يبعد كثيراً عن مفهوم النص فى علوم القرآن ، خصوصاً فيما يتعلق بمنطق الألفاظ والمبادىء اللغوية . و « المستصفى » آخر ما كتب الغزالى بعد « جواهر القرآن » و « إحياء علوم الدين » و « المنقذ من الضلال » ، وكان له أبلغ الأثر على ابن رشد الفقيه حتى شرحه ابن رشد . كما أن البندين السادس والسابع فى هذا الباب عن المجاز والحقيقة (ص ٣١٣ — ٣١٩) ، والظاهر والباطن (ص ٣١٩ — ٣٢٥) أدخل فى المبادىء اللغوية فى علم أصول الفقه ، وأقرب إلى الفصل الرابع من الباب الثانى « آليات النص » عن العموم والخصوص ، والإطلاق والتقييد .

ويبدأ الكتاب بمقدمة تبين ظروف التأليف ومناسبته ، والشكر الواجب لمن يستحقه (٤ صفحات) ، ثم بتمهيد عن « الخطاب الدينى والمنهج العلمى » يكشف عن موقف المؤلف النظرى ورؤيته للعلم والمواطنة ، ولدور العالم والمواطن (٢٣ صفحة) . ولكنه يخلو من خاتمة يجمل فيها الباحث أهم النتائج العامة للبحث ، ويراجعها على مقدماته النظرية الأولى لمعرفة إلى أى حد تتفق معها وتخرج منها ، أو فى حجمها وأهميتها .

كما تبدو الجداول الأخيرة (١٣ صفحة) مستمدة من الغزالى من حيث هى مادة وإن لم تكن كذلك فى صياغتها . وهى ثلاثة أنواع : الأول تصنيف آيات كل سورة طبقاً لنوعين : الآيات الجواهر والآيات الدرر (٩ صفحات) ، ثم عقد نسب رياضية عامة بينها (١٥١٨ آية) وبين مجموع آيات القرآن (٦٢٦٦ آية) وهى ٢٤,٢٢٥ ٪ ، الآيات الجواهر منها ١٢,٣٣٨ ٪ ، والآيات الدرر ١١,٧٧٧ ٪ ، وتوجد فى ٩٨ سورة من ١١٤ هى مجموع سور القرآن ؛ ومن ثم تكون نسبتها ٨٥,٩٦ ٪ . والثانى رسوم بيانية لمنحنيات ثلاث سور بالنسبة لمضمونها : منحنى سورة الفاتحة فى علاقتها بعلوم القرآن ؛ ومنحنى سورة الإخلاص فى علاقتها بمعرفة الذات ؛ ومنحنى آية الكرسى فى علاقتها بعلم معرفة الله (٣ صفحات) . والثالث جدول واحد يشمل قسمة علوم اللباب إلى الطبقة السفلى والطبقة العليا ، وقسمة الطبقة السفلى إلى أحوال السالكين والناكبين (قصص القرآن) ، ومحاجة الكفار ومجادلتهم (علم الكلام) ، وتعريف عمارة منازل الطريق (علم الفقه) . ثم قسمة الطبقة العليا إلى معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله (الطريق المستقيم) ، وتعريف الحال عند الوصول (الثواب والعقاب) . ثم قسمة قصص القرآن إلى قصص الأنبياء وقصص الكفار ؛ وعلم الكلام إلى الرد على ذكر الله بما لا يليق ، والرد على ذكر الرسول بما لا يليق ، والرد على إنكار اليوم الآخر . ثم قسمة معرفة الله إلى معرفة الذات ، ومعرفة الصفات ، ومعرفة الأفعال . ثم قسمة معرفة الأفعال إلى عالم الغيب والملكوت ، وعالم الحس والشهادة . أما علوم القشر والصدف فإنها أقل تفريعاً من علوم اللباب ؛ إذ تنقسم مرة واحدة إلى خمسة علوم : علم مخارج الحروف (الأصوات) ، وعلم اللغة (الألفاظ) ، وعلم النحو (الإعراب) ، وعلم القراءات (وجوه الإعراب) ، وعلم التفسير (الظاهر) . وكل ذلك مادة غنية لو تم تفصيلها وتحويلها إلى بنى النص فى الشعور وفى الكون كما يفعل الصوفية عموماً ، والشيعة خصوصاً ، والباطنية على وجه أخص . وهى مادة لم تدخل فى متن الكتاب شرحاً وتفصيلاً ، كما أنها خارجة عن علوم القرآن . والكتاب الرئيسى الذى استمد منه الباحث المادة « جواهر القرآن » للغزالى ليس مؤلفاً فى علوم القرآن بالمعنى الاصطلاحى ، بل هو يصور موقف الصوفية من النص القرآنى ، ومن ثم كان أدخل فى علوم التصوف .

إن بنية الكتاب على هذا النحو ، من بابين فى الموضوع وباب ثالث خارج الموضوع ، ينقصها باب أول تمهيدى عن « مفهوم النص » فى العلوم الإسلامية ، مادام قد تم الخروج من علوم القرآن فى البابين الأول والثانى إلى علوم التصوف فى الباب الثالث . وقد

ينقسم هذا الباب التمهيدى الأول أيضاً إلى خمسة فصول ، يعرض فصل أول منها للموضوع أولاً من منظور كلى وشامل . فإذا كانت الحضارة الإسلامية حضارة نص — كما يقول المؤلف فى التمهيد (ص ١١) ، مثلها فى ذلك مثل الحضارة اليهودية ، وليست حضارة طبيعية مثل الحضارة الأوربية فى العصور الحديثة ، فإنه من المفيد بيان ذلك فى رؤية كلية أولى عن « مفهوم النص » فى التراث الإسلامى . ويعرض فصل ثان لمفهوم النص فى العلوم العقلية النقلية الأربعة ؛ فى علم الكلام والفلسفة والتصوف والأصول ، لمعرفة كيف استطاعت العلوم المختلفة تقديم مفاهيم متباينة للنص : النص العقائدى فى الكلام ، والنص الفلسفى فى الفلسفة ، والنص التشريعى فى الأصول ، والنص الروحى فى التصوف . ويبدو أن الباب الثالث والأخير « تحويل مفهوم النص ووظيفته » كان يقوم بهذا الدور نظراً لأنه يتناول النص الصوفى ، الغزالى نموذجاً ، ثم باختصار شديد فى صفحتين موقف الفقهاء والمتكلمين (ص ٣٠٣ — ٣٠٤) . ولم يبق إلا الفلاسفة لاسيما أنهم يشاركون الصوفية فى منهج التأويل . ثم يعرض فصل ثالث ظهور العلوم العقلية الخالصة ، التى لا تستند إلى نص ، مثل العلوم الرياضية والطبيعية أساساً ؛ والرياضية ، مثل الحساب والهندسة والجبر والفلك والموسيقى ؛ والطبيعية ، مثل الطبيعة والكيمياء والحياة والنبات والحيوان والطب والصيدلة ؛ ثم العلوم الإنسانية فرعاً ، مثل اللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ ، التى قد يظهر النص الدينى فيها من وراء ستار باعثاً على نشأة العلم ، أو موجهاً عن بعد لبنى العلوم ومقاصدها . ويكون السؤال : إلى أى حد يعد نص العلوم الرياضية والطبيعية نصاً ؟ وإلى أى حد يعد النص اللغوى والأدبى والجغرافى والتاريخى نصاً ؟ وهل يشارك فى مفهوم النص فى علوم القرآن ؟ وهل تم تناول النص الأدبى ، وهو أقرب النصوص إلى النص القرآنى ، بالطريقة نفسها التى تم بها تناول النص القرآنى ؟ ويعرض فصل رابع للنص فى العلوم النقلية : علوم القرآن ، وهى حالة « مفهوم النص » ، وعلوم الحديث ، وعلم التفسير ، وعلم السيرة ، وعلم الفقه . فعلوم القرآن ليست مستقلة ، بذاتها ، بل تدخل فى منظومة أعم هى العلوم النقلية ، وهى الأكثر تأثيراً فى الثقافة العامة ، وعلى الجماهير ، من خلال الأئمة والدعاة ، بعد انحسار العلوم العقلية النقلية الأربعة عند الخاصة ، وانحصار العلوم العقلية ، خصوصاً الرياضية والطبيعية منها عند خاصة الخاصة . ويعرض الفصل الخامس علوم القرآن ، نشأتها وتطورها ، منذ كتاب المصاحف للسجستانى ، حتى الزركشى فى « البرهان » والسيوطى فى « الإتقان » . فقد تطورت كل العلوم واكتملت فى القرنين السادس والسابع الهجريين . ويستطيع المنهج التاريخى معرفة أى موضوعات علوم القرآن نشأ أولاً وكان نواة لها ، وأيها تطور وتكوّن ، وأيها يمثل اكتمال العلم ونهايته . هل خضعت بنية علوم القرآن وترتيب أبوابها وفصولها فى المؤلفات المتأخرة إلى الترتيب التاريخى ، أو أصبحت ذات بنية مستقلة عن التاريخ ؟ وهذا هو الإشكال نفسه فى علم الكلام ، عندما سبق العدل التوحيد تاريخيا ، ثم سبق التوحيد العدل بنية . وهل مادة علوم القرآن مستمدة من ذاتها أو أنها مستعارة من علم أصول الفقه ، من مباحث الألفاظ فى المجمل والمبين ، والخاص والعام ، أو من علم أصول الدين فى الإعجاز ؟ إن علاقة المفسر بالنص ليست فى علوم القرآن وحدها بل فى كل العلوم . وقد درسها الباحث من قبل فى علم الكلام عند المعتزلة ، ولدى الصوفية عند ابن عربى .

لم تظهر فى « مفهوم النص » تاريخية علوم القرآن ، كيف نشأ هذا العلم ، وكيف تطور ، ومتى اكتمل ، وماذا كان الهدف من تأسيسه ، وكيف تم استعماله فى كليته ، أو استعمال موضوعاته المتعددة أجزاء فى عملية الصراع الاجتماعى ، وكيف دخل فى البنية الاجتماعية ، كيف تشكل نص علوم القرآن وكيف شكل ، ليس فى البنية الثقافية فحسب ، بل أيضاً فى البنية الاجتماعية .

ولم تقتصر المصادر والمراجع على علوم القرآن وحدها ، مثل « البرهان » للزركشى و « الإتقان » للسيوطى ، بل ضمت مراجع فى العلوم النقلية الأخرى ، ومنها علم التفسير ، مثل « الكشاف » للزمخشرى ، و « جامع البيان » للطبرى ، ومنها علم الحديث ، مثل « تأويل مختلف الحديث » لابن قتيبة ، و « الجامع الصحيح » لمسلم ، و « مختصر صحيح مسلم » للمنذر ، ومنها علم السيرة ، مثل « السيرة النبوية » لابن هشام ، وبعض العلوم النقلية الأخرى ، ومنها علوم التصوف ، مثل « الفتوحات المكية » لابن عربى ، و « إحياء علوم الدين » ، و « المنقذ من الضلال » للغزالى . ولكن الغالب هو علم الكلام ، مثل « الفصل » لابن حزم ، و « إعجاز القرآن » للباقلانى ، و « الانتصار » للخياط ، و « الملل والنحل » للشهرستانى ، و « إعجاز القرآن » للقاضى عبد الجبار ، و « فضائح الباطنية » للغزالى ، وبعض العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب ، مثل « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر ، والتاريخ ، مثل « المقدمة » لابن خلدون .

ومع ذلك تعتمد كثير من الفصول على عدد قليل من المراجع ، ينتمى إلى نوع واحد . ويظهر ذلك بوضوح فى الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » الخاص بالغزالى ؛ إذ يعتمد أساساً على كتاب واحد هو « جواهر القرآن » (٥٦ إحالة) ، ثم « الإحياء » (١٢ إحالة) ، ثم "الفتوحات" (إحالة واحدة) . وكذلك اعتماد الفصل الأول « مفهوم الوحى » من الباب الأول أساساً وبعد الاستشهاد المباشر بآيات القرآن (٢٦ مرة) على « المقدمة » لابن خلدون (١١ إحالة) ، والبرهان للزركشى (١١ إحالة) ، ثم « الإتقان » للسيوطى (٣ إحالات) .

وبالرغم من أن عناوين الأبواب الثلاثة والفصول العشرة ، والبنود الثمانية فى الباب الثالث ، محكمة ، وكذلك عناوين الموضوعات الجانبية داخل كل فصل ، إلا أنه فى الفصل الأول توجد ترقيمات أبجدية من أ حتى هـ فى الموضوع الثالث ، الوحى بالقرآن ، دون عناوين جانبية لها . فالترقيم فى حاجة إلى رأس موضوع ، ورأس الموضوع فى حاجة إلى ترقيم (ص ٤٥ — ٥٩) .

ويكثر الباحث من عبارات التقديم والتأخير ، والإعلان عما هو آت ، والتذكير بما فات فى آخر الفصول وفى أواسطها وفى أوائلها للربط بين الأفكار . ويمكن للقارىء أن يدرك تسلسل الموضوع وبنيته دون إعلان المؤلف عن ذلك ؛ فالترابط العضوى يفرض نفسه ، والمسار الطبيعى مرئى للعيان . وقد يكون التقديم فقرة بأكملها فى نهاية باب انتقالاً إلى الباب التالى ، وكأن المؤلف قد تحول إلى راو عن الموضوع بدلاً من أن يشاهده المتفرج بنفسه(٧) .

رابعاً : علوم القرآن بين البنية والانتقاء .

وبالرغم من أن البابين الأول والثانى فى « مفهوم النص » قد ضما أهم موضوعات علوم القرآن إلا أنهما لم يأتيا عليها كلها ، وبدت عملية انتقائية لبعض منها ، خصوصاً أسباب النزول ،والناسخ والمنسوخ ؛ فعلى حين ذكر الزركشى فى « البرهان » سبعاً وأربعين فصلاً ، ذكر السيوطى فى « الإتقان » ثمانين فصلاً . ويمكن إعادة تركيب هذه الفصول لاكتشاف بنية للنص وأبعاده المختلفة فى المكان والزمان ، والحركة والشخص ، المتلقى أو الحافظ ، والواقع والتطور ، والنزول والحكم والقراءة والتدوين والفهم . . إلخ ، كما يمكن إيجاد دلالة لكل بعد ، مثل دلالة المكى والمدنى على التصور والنظام ، والعقيدة والشريعة ، والنظر والعمل ، والفكر والممارسة ؛ ودلالة أسباب النزول على أولوية الواقع على الفكر ؛ ودلالة الناسخ والمنسوخ على الزمان والتطور والتغير والتدرج والقياس على الأهلية والقدرة ؛ ودلالة الحقيقة والمجاز على البعد الفنى ؛ ودلالة الظاهر والمؤول على أعماق الشعور ؛ ودلالة المجمل والمبين على احتمالات المعانى المختلفة ؛ ودلالة المحكم والمتشابه على إمكانية التطبيق بطرق متعددة ؛ ودلالة العام والخاص على البعد الفردى للنص ؛ ودلالة الأمر والنهى على أن نهاية النص وغايته القصوى هما اقتضاء فعل . فالنص بنية مكانية وزمانية وحركية وبشرية وواقعية وتاريخية وتشريعية وصوتية وكتابية وذهنية ولغوية وعلمية وخلقية ، واجتماعية وسياسية . . . إلخ .

ويتمثل البعد المكانى فى المكى والمدنى ؛ الأرضى والسماوى ؛ الحضرى والسفرى ، مع حركة المتلقى . ولكن الدلالة فى المكى والمدنى لأنه المكان الأكثر وثوقاً ويقيناً وواقعية . ثم يظهر البعد الزمانى فى النهارى والليلى ، والصيفى والشتائى ؛ وبدخول الإنسان يصبح الزمان الفراشى والنومى . ولكن يظل نموذجا المكان والزمان هما أسباب النزول والناسخ والمنسوخ ؛ فأسباب النزول تعنى المكان الاجتماعى ؛ المكان من حيث هو بشر ، يتأزم وتأتى الحلول ، ثم يأتى الوحى مرجحاً إحداها(٨) . أما الناسخ والمنسوخ فيعنى أن النص فى الزمان ، يتغير بتغيره ، وتُعاد أحكامه طبقاً للأهلية والقدرة وإمكانية التطبيق تدريجياً . ويظهر بعد المتلقى فيما نزل على الصحابة ، وما نزل منه على بعض الأنبياء . ثم يتلقى الحفاظ والرواة الوحى شفاهاً فتظهر أسانيده من تواتر وآحاد ومشهور وشاذ وموضوع ومدرج ، كما هو الحال فى علم الحديث . ثم يستمر التلقى عند القراء وآداب التلاوة . ومادام النص شفاهياً فإن بُعد الصوت يظهر فى الوقف والابتداء ، والموصول لفظاً والمفصول معنى ، والإمالة والفتح ، والإدغام والإظهار ، والمد والقصر ، وتخفيف الهمزة . ثم تأتى الأبعاد التالية للنص حول النص ذاته ، مثل تكرار نزوله للتأكيد والتذكير ، وكيفية إنزاله بما هو وحى أو رؤية أو صوت ، وتأخر النزول عن الحكم ، أو الحكم عن النزول ، ونزوله مجمعاً ومفرقاً ، قصصاً أو حكماً . ومناسبة الآيات للسور والسور للآيات إنما تكشف عن تداخل بعدى البنية والتاريخ ، والترتيب اللازمانى الموضوعى والترتيب الزمانى ، وكأن التاريخ بنية والبنية تاريخ . ولما كان النص مفهوماً وموضوعاً للعقل نشأ بعد الفهم ، والحقيقة والمجاز ، والظاهر والمؤول ، والغريب والمألوف ، وما وقع فيه بغير لغة العرب ، والوجوه والنظائر ، ومعانى الأدوات ، والإعراب والقواعد ، والمحكم والمتشابه ، والمقدم والمؤخر ، والعام والخاص ، والمجمل والمبين ، والمطلق والمقيد ، والمنطوق والمفهوم ، والمشكل ، ووجوه مخاطباته ، وتشبيهاته واستعاراته ، وكناياته وتعريضه ، والحصر والاختصاص ، والإيجاز والإطناب ، والخبر والإنشاء ، والآيات المتشابهات ، والأمثال والأقسام ، والجدل والمبهمات ، والإعجاز . ولما كان النص مصدراً للعلم فإنه يؤسس علوماً يمكن استنباطها منه ؛ ويقوم المفسر بتفسيره ، والمؤول بتأويله . ومن ثم لزمت شروط المفسر وآدابه ، وغرائب التفسير ، وطبقات المفسرين . ولما كان النص منتجاً وفاعلاً فله فضائله ومفرداته وخواصه .

تفتقر إذن آليات النص فى الباب الثانى إلى بقية موضوعات علوم القرآن : النص المدون وكيفية التدوين ؛ النص الشفاهى وعلم القراءات ؛ أحكام النص وإخضاعه للهجة قريش ؛ لغة القرآن ؛ الجوانب الأدبية وأشكاله الفنية . وكان يمكن أخذ مادة العلم كلها وإعادة تركيبها للعثور على بنيتها ومكوناتها ، ومن ثم إظهار أبعاد النص بدلاً من الاقتصار على بعض أجزائه المنتقاة . ولماذا الاقتصار على بعض المبادىء اللغوية من مبحث الألفاظ ، مثل العام والخاص ، والمطلق والمقيد ، والمجمل والمبين ، والمنطوق والمفهوم ، دون بقية المبادىء اللغوية المزدوجة ، مثل المحكم والمتشابه ، ووضع الحقيقة والمجاز ، والظاهر والمؤول (الباطن) فى الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » ، حين الحديث عن الغزالى ؟ وأين المستثنى والمستثنى منه ؟ وأين الأمر والنهى ، وهما غاية النص ومصبه النهائى فى الفعل الإنسانى ؟ كان الإشكال فى « مفهوم النص » هو التذبذب بين العنوان « مفهوم النص » والعنوان الفرعى « دراسة فى علوم القرآن » ، فاختار الباحث من علوم القرآن ما يتفق مع مفهوم النص ، ولم يهمل علوم القرآن تفرض نفسها على مفهوم النص بكل أبعاده التى تقتضيها علوم القرآن . ومن ثم يكون النقد الأدبى قد تغلب على علوم القرآن فى ميدان الدراسات الإسلامية .

خامساً : قراءة جديدة أم خطاب قديم ؟

بالرغم من التمهيد النظرى الأول « الخطاب الدينى والمنهج

العلمى » (ص ٣٣ — ٥٢) الذى يقدم فيه المؤلف رؤيته فإن الخطاب التقليدى هو الغالب على مجمل الأبواب الثلاثة ، باستثناء تحديث هنا وتجديد هناك . فالمادة قديمة تم عرضها على نحو قديم وبأسلوب القدماء . يعرض الفصل الأول من الباب الأول « النص فى الثقافة » موضوعات الوحى والقرآن والكتاب والرسالة والبلاغ واتصال البشر بالجن . ويتناول الفصل الثانى محمد والحنيفية ودين إبراهيم . ويعرض الفصل الثالث للمكى والمدنى ، وتكرار النزول ، والنص والحكم . ويحلل الفصل الرابع أسباب النزول وكيفية التنجيم ، وعموم اللفظ وخصوص السبب ، وتكرار السبب . ويتناول الفصل الخامس الناسخ والمنسوخ مفهوماً ووظيفة ، والفصل بين الحكم والتلاوة . أما الباب الثانى « آليات النص » فإنه يغلب عليه أيضاً أسلوب عرض مادة القدماء ؛ إذ يتناول الفصل الأول الإعجاز والفرق بين القرآن والشعر ، والقرآن والسجع ، والإعجاز فى التأليف ، والإعجاز فى النظم . ويعرض الفصل الثانى للمناسبة بين الآيات والسور كما يتناول الفصل الثالث المجمل والمبين ، وبعض المبادىء اللغوية من مبحث الألفاظ فى علم الأصول . ويغلب على الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » تقسيمات الغزالى ومصطلحاته ، مثل علوم القشر والصدف ، وعلوم اللباب . لم تظهر القراءة الجديدة والأسلوب الجديد إلا فى أقل قدر ممكن ، مثل عناوين الأبواب الثلاثة الكبرى : « النص فى الثقافة (التشكل والتشكيل) » ؛ « آليات النص » ؛ « تحويل مفهوم النص ووظيفته » ، وفى بعض أجزاء الفصول فى أقل قدر ممكن ، مثل « التوجه إلى الواقع بالبلاغ » (ص ٧٩ — ٨٤) ؛ « تفاوت مستويات النص » (ص ٣٢٥ — ٣٣٧) . والمؤلف ذو باع طويل فى التجديد اللغوى ، وعلى دراية تامة بعلوم اللغة الحديثة . وله مطولات فى الأسلوبية والسيميوطيقا والهرمنيوطيقا . إلا أنه آثر العلم الدقيق دون القراءة الجديدة ، إلا فى أقل قدر ممكن ، وفى اتجاه واحد ، وهو التحليل الدلالى .

ويعلن المؤلف فى المقدمة أن المنهج الذى سار عليه هو « قراءة ما كتبه القدماء عن الموضوع أولاً ، ثم مناقشة آرائهم من خلال منظور معاصر ثانياً » (ص ٥) . ولكن الذى تحقق عملياً هو عرض مادة القدماء فى الأغلب ، وظهور الرؤية المعاصرة فى الأقل . القديم هو الأوضح والمباشر ، والجديد هو الخافت والمتسلل . كما يعرض المؤلف فى التمهيد « الخطاب الدينى والمنهج العلمى » (ص ٩ — ٣٢) لرؤيته لموضوعه والباعث على التأليف فيه ، والجمع بين هموم العالم والمواطن ؛ بين قضايا العلم والوطن . « ولم يكن الحوار فى هذه الدائرة إن وسع يقف عند حد الهموم الأكاديمية ، بل كان يتناول هذه الهموم فى إطار من هموم أوسع هى هموم الثقافة والوطن بشكل عام . . . إن اهتمامات الباحث على المستوى الأكاديمى لا تنفصل عن هموم المواطن بل تتجاوب معها . وليست الأسئلة والافتراضات التى يطرحها الباحث فى أى دراسة فى حقيقتها إلا صدى — قد يبدو بعيداً وخافتاً فى أحايين كثيرة — لهموم المواطن على أى مستوى من المستويات » (ص ٥ — ٦) . وهى معادلة صعبة ، يصعب إيجاد ميزان دقيق فيها بحيث تتساوى الكفتان ، ولا ترجح إحداهما الأخرى . ولما كنا علماء أولاً فعادة ما ترجح كفة العالم ولا تظهر هموم المواطن ورؤيته كيفية استعمال النص فى أجهزة الإعلام من أجل السيطرة على رقاب الناس وتبريراً لأعمال السلطان — لا يظهر ذلك إلا وثباً واختراقاً للخطاب العلمى . فالخطاب العلمى هو السائد ؛ وهموم المواطن انبثاقات فيه . المقدمة النظرية قوية للغاية ؛ لها رؤية تجمع بين الماضى والحاضر ؛ بين النظر والعمل ؛ بين الفكر والممارسة . وأبواب الكتاب الثلاثة خالية من هذا الجمع فى الغالب ، وأقرب إلى الماضى منها إلى الحاضر ، وإلى النظر منها إلى العمل ، وإلى الفكر منها إلى الممارسة . وهذا هو الميل نفسه الذى وقع فيه « من العقيدة إلى الثورة » ، بالرغم من إعلان المشروع فى « التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم » إمكانية إيجاد خطاب واحد يجمع بين هموم العلم والوطن . لقد كان الغرض من « التمهيد » مناقشة مغزى هذه الدراسة بالنسبة لهموم الثقافة والوطن (ص ٦) . ومع ذلك ، ومع قلة هذه الانبثاقات لهموم المواطن داخل الخطاب العلمى ، كلف ذلك الباحث خسارة العالم فى أسماع طلابه فى شتاء ١٩٨٢ ، فى سبيل الوطن (ص ٧) ، بل تغلب فى « التمهيد » هموم المواطن على هموم العالم ، وهموم السياسى على هموم الباحث . ويتضح ذلك حتى فى الأسلوب والحديث عن الفكر الرجعى ، والإمبريالية العالمية ، والصهيونية الإسرائيلية ، والقوى الرجعية المسيطرة فى الداخل (ص ١٤ ، ١٦ ، ٢٠) ، وسيطرة الصهاينة على المسجد الأقصى ، وعن الإسلام والاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، والانفتاح وشركات الاستثمار (ص ٢٣) . فإذا صعب وثب المواطن على العالم فى المتن فإنه يسهل ذلك فى الهامش الخفى الذى تظهر فيه خبايا النفس ؛ فالعالم هو الشعور ، والمواطن هو اللاشعور ، مثل الهجوم على الغزالى الأشعرى الصوفى السنى ، وصك البراءة والطهارة لصفة السنى لممارسة فعالية الإيديولوجية (ص ٩٣) .

والأمثلة على الوثب كثيرة تبلغ العشرات . ففى معرض الحديث عن استحالة الفصل بين النص والواقع يتم الوثب إلى الحاضر ؛ « فإن هذا الفصل فى ثقافتنا المعاصرة ، وفى الخطاب الدينى الرسمى على وجه الخصوص ، يرتد إلى أسباب مشابهة وإن اختلفت الظروف الموضوعية » (ص ١١٢) . وبعد الحديث عن اجتهادى عمر بن الخطاب فى إعطاء المؤلفة قلوبهم نصيباً من الزكاة من سياق النص ، وفى عدم إقامة حد السرقة على عبدين جوعهما سيدهما يتم الوثب ، يقول : إن الخطاب الدينى المعاصر لا يستطيع أن يتجاهل هذين الاجتهادين » (ص ١١٧) . وفى معرض التعارض والترجيح بين الروايات القديمة يثبت الباحث أنه « لابد أن يتمتع الباحث المعاصر بحق الاجتهاد والترجيح » (ص ١٢٦) . وفى التمييز بين التفسير والتأويل وقبول الأول ورفض الثانى بوصفه مكروهاً ، يتم الانتقال إلى العصر الحاضر ؛ إذ « يتجاوب مثل هذا التصنيف تجاوباً تاماً مع الخطاب السياسى المباشر ، الذى يصم كل محركات المعارضة أو الاحتجاج السياسى ضد قرارات السلطة

التنفيذية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة » (ص ٢٤٧) . وأيضاً « وليس هذا المسلك فى الفكر الدينى الرسمى فى حقيقته مغايراً لمسلك الاتجاهات الرجعية فى التراث ، التى وصمت بدورها كل التأويلات المناقضة لتأويلاتها بأنها تأويلات فاسدة أو مستكرهة » (ص ٢٤٨) . وبمناسبة ضرورة التأويل يضرب الباحث المثل بالإجماع ويتم الوثب « وفى عصرنا هذا الذى يخضع الفكر الدينى لأهواء الحكام ، وتحول فيه دور الفقيه من رعاية مصالح الأمة إلى تبرير سلوك الحكام ورعاية مصالح الطبقات المستغلة المسيطرة ، يتعين إعادة النظر فى مفهوم الإجماع فلا يكون إجماع أهل الحل والعقد . . . » (ص ٢٧٢) . وبمناسبة لفظ التسخير يتم الانتقال من المعنى القرآنى ، وهو السيطرة على قوانين الطبيعة إلى المعنى المعاصر وثباً : « إن المفهوم الطبقى واضح هنا فى استخدام لفظ التسخير ، فالعمال مسخرون فى خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا ، وأهل الدنيا مسخرون لخدمة أهل الآخرة ، لكى يستقيم لهم سلوك الطريق . وفى هذا المفهوم يبدو حرص الغزالى على المحافظة على النسق الاجتماعى القائم ، مادام هو النسق الوحيد القادر على ضمان الخلاص لأهل الآخرة » (ص ٣٢٥) . وأخيراً يتم الوثب انتقالاً من الغزالى القديم إلى الغزالى المعاصر إذ « لم يكن يمكن للنسق الغزالى أن يهيمن ويسيطر إلا والواقع الاجتماعى السياسى للعالم الإسلامى يعانى التفسخ الداخلى بين طبقات الأمة — وهو تفسخ لم يحسمه صراع حقيقى اجتماعى أو فكرى ، لأن هذا التفسخ قد زامنه سيطرة المستعمر وتحالفه مع قوى الاستغلال الداخلية فى الأوطان الإسلامية » (ص ٣٣٦) .

ومن مظاهر صعوبة المعادلة الصعبة بين القديم والجديد يسقط الباحث أحياناً الحاضر فى الماضى ، ويستعمل لغة الحاضر فى شرح وقائع الماضى ، مثل الحديث عن العسكر والعسكريين ، والسيطرة العسكرية ، والطبقة الحاكمة العسكرية ، والدكتاتورية العسكرية ، والرضوخ العسكرى للأوامر ، مما يكشف عن أزمة المواطن من حكم العسكر (ص ١٥) . ونظراً لأن الباحث كان يرى الحاضر فى الماضى أكثر مما يرى الماضى فى الحاضر فقد غاب التراث الحى . علوم القرآن باعتبارها مخزوناً نفسياً عند الجماهير . وبالرغم من محاولة الباحث الاعتماد على الأمثال العامية أحياناً ، مثل « السر فى بير » (ص ٦٢) ، أو الأمثال القديمة « وحى فى حجر » ، إلا أن علوم القرآن الحية وفعلها فى الثقافة الشعبية غابت تماماً . ثم ظهرت فى الخاتمة فى آخر فقرة ، بتحول النص القرآنى ، الوحى الحى ، إلى تمائم وتعاويذ تعلق فى الرقاب وعلى الصدور ، وفى العربات وعلى الأبواب ، فى الموالد والأعياد . « وهكذا تحول النص تدريجياً إلى شىء ثمين فى ذاته . وتم « تشييئه » فى الثقافة فصار حلية للنساء ورقية للأطفال وزينة تعلق على الحوائط ونعرض إلى جانب الفضيات والمذهبات » (ص ٣٣٧) .

وقد طغى الخطاب القديم على القراءة الجديدة حتى فى طريقة العرض ، ووضع النصوص القديمة فى صلب المتن ، إلى حد الإكثار والإطالة . يبدأ النص القديم من فقرة إلى نصف صفحة إلى صفحة بأكملها وربما إلى صفحتين (ص ٣٣٠ — ٣٣٥) وأخيراً إلى ثلاث صفحات (ص ١٤٨ — ١٥١) . وتكاد لا توجد صفحة واحدة خالية ، إلا فى الأقل ، من النص القديم . فمن مجموع ٣٣٦ صفحة ، وهى مجموع الكتاب ، هناك ٢٦٩ صفحة بها نصوص قديمة ، أى أكثر من ثلاثة أرباع صفحات الكتاب مدعمة بالنصوص . وقد يكون لذلك مزية هى السماح للقارىء بمعرفة مادة المؤلف وتتبعه لتحليله لها ، موافقاً له أو مخالفاً ، ومشاركته له تخلق الجديد من القديم . لكن عيب ذلك فى الوقت نفسه هو كسر اتصال الخطاب العلمى المستقل بذاته عن شواهده الخارجية ، وتجاور الخطابين القديم والجديد ، وغياب الوحدة العضوية وعنصر الاتصال البنيوى بينهما ، فى حين أن وضع الشواهد والأدلة من النصوص القديمة ، أى المقروء فى الهوامش أسفل الصفحات لمن شاء من القراء المراجعة والعودة إلى المادة الأصلية ، يحافظ على وحدة الخطاب العلمى واستقلاله ونسقه وبنيته ، دون عمليات جراحية خارجية لزرع الأعضاء . وهذا هو الأسلوب المتبع فى « من العقيدة إلى الثورة » ، فمادة القدماء بما فى ذلك أسماء الأعلام ، تكون فى أسفل الصفحات ، وتحليل المحدثين فى أعلى الصفحة .

وتبدو بعض مظاهر الحداثة واثبة على الخطاب القديم على مستوى الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات والأحكام . فمن مظاهر الحداثة فى الألفاظ استعمال الألفاظ المعربة ، مثل ديالكتيك (ص ٢٩ ، ٣٠) ، والربط الميكانيكى (ص ١١٠) ، والحقائق الإمبريقية (ص ٢٧ ، ١٠٩) ، على نحو ينال من نقاء اللغة ، لاسيما أن موضوع الدراسة هو علوم القرآن ، والدارس لغوى بلاغى قديم ، ووريث عبد القاهر الجرجانى وأبى سعيد السيرافى .

ومظاهر الحداثة فى المصطلحات أكثر وأعم ، مثل لفظ آليات ، للإشارة بها إلى آليات العموم (ص ٢٢٥ — ٢٣٢) وآليات الخصوص (ص ٢٣٢ — ٢٤٢) ، وتعنى ألفاظ العموم وألفاظ الخصوص بمصطلح القدماء ، وكذلك آليات التأويل (ص ٢٦٧ — ٢٧٣) ، وآليات النص ، وهو الباب الثانى كله (ص ١٥٣ — ٢٧٣) ، الذى يعنى فى معظمه مباحث الألفاظ عند الأصوليين . أما مصطلح « غنوصى » (ص ٢٧٨) فإنه أقرب إلى وصف النزعات الإشراقية اليونانية القديمة وليس التصوف الإسلامى المستقل عن اليونان . وكذلك مفهوم « الثقافة » الوارد فى عنوان الباب الأول « النص فى الثقافة » (ص ٣١) هو مصطلح حديث ، المقصود منه الإشارة إلى التراث القديم الذى مازال حياً فى وجدان العصر أو الحضارة الإسلامية بما هو تعبير شائع . ولكن يبدو أن المصطلح الحديث مستعمل بالمعنى الوارد فيه فى أنثروبولوجيا الثقافة بما هو علم حديث (ص ٢٨) . ومن مصطلحات الحداثة أيضاً مصطلح « الغموض » ، عنواناً فى الفصل الثالث من الباب الثانى « الغموض والوضوح » (ص ١٩٩ — ٢٢٠) ؛ فهو مصطلح وارد إما من علم اللغة الحديث أو من الاستعمالات المعاصرة الشائعة . وهو ليس لفظاً قرآنياً أو مصطلحاً أصولياً أو من علوم القرآن ، وإنما هو لفظ مستحدث وله معنى قدحى . فالغامض

عكس الواضح ، فى حين أن ألفاظ القرآن ومصطلحات علم الأصول وعلوم القرآن هى التشابه والإجمال والإطلاق . فالمجمل أو المتشابه أو المطلق ليس غامضاً بل هو لفظ يحتمل معنيين دون ترجيح أحدهما على الآخر ، أو مع احتمال الترجيح . وهو جزء من منطق اللغة (ص ٢٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧) ، لا من حيث هى لغة بل من حيث هى اقتضاء فعل فى زمان ومكان متغيرين ، ولدى أقوام وشعوب على مدى التاريخ . فالنص متعدد الأبعاد : الفنية فى الحقيقة والمجاز ، والمعنوية على حسب أعماق الشعور فى الظاهر والمؤول ، والاحتمالية من أجل إفساح المجال لحرية الاختيار طبقاً للمكان والزمان فى المحكم والمتشابه ، والمجمل والمبين ، والمطلق والمقيد ، والفردية فى العام والخاص ، والفعلية فى الأمر والنهى . وهذا كله ليس غموضاً بل اقتضاء فعل إنسانى متعدد الأبعاد ، أتاه النص فى القدر نفسه من التعدد .

وتبدو الحداثة فى التعبيرات فى استعمال تعبير « المنهج العلمى » فى عنوان التمهيد « الخطاب الدينى والخطاب العلمى » (ص ٩) . فالمناهج العلمية كثيرة ، وليس هناك منهج واحد . وقد يكون المقصود هو التحليل العلمى . كما أن الخطاب الدينى متعدد ، ولا يوجد خطاب دينى واحد . هناك خطاب دينى سياسى ، الغاية منه الدخول فى المعارك السياسية والصراعات الاجتماعية . وهناك خطاب دينى علمى ، مثل الخطاب الأصولى ، الغاية منه وضع منطق للنص من أجل وضع قواعد للسلوك الفردى والاجتماعى . والتقابل بين الخطاب الدينى والخطاب العلمى يوحى بأنهما متعارضان بالضرورة . ولكن التعبير الأكثر شيوعاً هو « العقل العربى » (ص ٥٢) ، الثقافة العربية (ص ٢٧) ، الحضارة العربية (ص ٢٤٧) ، أو النصوص العربية (ص ١٠٩) ، من الأخطر فالأقل خطراً . فالعقل العربى (ص ١٤) تحت تأثير المستشرقين مثل (فيليب بتاى الإسرائيلى) ، والمغاربة أحياناً أخرى (الجابرى) ، مقولة غير علمية ؛ مقولة أيديولوجية صرف ، تعنى المغايرة والمخالفة للأنا ، يشير بها المستشرق أو غير العربى إلى غيره ليشيئه بعد أن يتغاير معه . والعربى لا يصف عقله بأنه عربى ؛ لأنه لا فصل بين الذات والموضوع . كما أنه مفهوم لا يخلو من عنصرية . فالعقل ليس له جنس أو بنية ، أما الثقافة فهى نتاج العقل ، والحضارة مرتبطة بشعب . ويستعمل المؤلف التمييز بين العربى وغير العربى فى شرح تاريخية النص : « وإذا كان من الصعب هنا أن نتتبع بدقة ذلك التحول الوظيفى الذى لحق بالنص الدينى فى حركة الثقافة العربية فإننا نكتفى بالإشارة إلى سيطرة العناصر غير العربية على حركة الواقع العربى الإسلامى ، ونقصد العناصر العسكرية من السلاجقة والترك والديلم ، ثم سيطرة الدولة العثمانية على العالم الإسلامى حتى الحرب العالمية الأولى » (ص ١٥) . وكيف تكون الثقافة عربية (ص ٢٧) وقد حملها العرب وغير العرب ؟ ألا يكون لفظ إسلامية علمياً وتاريخياً أدق ؟ وفى تساؤل المؤلف عن الهوية الحضارية يرفض التعارض الزائف بين العروبة والإسلام (ص ٢٥) . وهذا صحيح ؛ ولكن ذلك لا يعنى أن الإسلام دين عربى ، وأنه أهم مكونات العروبة وأساسها الحضارى والثقافى (ص ٢٦) . الإسلام دين حمله العرب أولاً ، وحقق لهم أمانيهم الاجتماعية فى العدالة الاجتماعية والمساواة ، وأحلامهم السياسية فى الوحدة والقوة . ثم حمله غير العرب من الآسيويين والأفارقة وحقق لهم أمانيهم أيضاً فى الوحدة الوطنية (الملايو ؛ أندونيسيا ؛ الهند) أو فى الهوية المستقلة (الأفارقة فى أفريقيا وفى أمريكا) . إنما العروبة هى اللسان ، وليس العقل هو الثقافة أو الحضارة .

كذلك تبدو مظاهر الحداثة الواثبة فى بعض الأحكام النمطية الشائعة ، مثل الحكم على حضارتنا بأنها حضارة نص (ص ١١) ، مع أن النص بما هو مفهوم فى علوم القرآن مرتبط بالواقع ؛ بالمكان والحدث فى أسباب النزول ، وبالزمان والتطور فى الناسخ والمنسوخ . وهو قائم على بداهة العقل عند المعتزلة وعلى التصورات والتصديقات فى منطق اليقين عند الفلاسفة ، وعلى التجربة الذاتية عند الصوفية ، وعلى الصالح العام عند الأصوليين . فالعقل والواقع والتجربة والمصلحة ، كل ذلك أسس للنص . ومن ثم يكون الحكم على الحضارة الإسلامية بأنها حضارة نص (وهو حكم من الخارج تحت تأثير الغرب الذى جعل حضارته وحدها فى العصور الحديثة حضارة عقل وطبيعة) ليس بأولى من الحكم عليها بأنها حضارة واقع وزمان وتطور وعقل ومصلحة . فالعقل والواقع مكونان للنص فى منظومة عضوية تجمع بين الوحى والعقل والواقع[٩] . ومن مظاهر الحداثة أيضاً الحكم على التعددية فى علم أصول الفقه باللا أدرية (ص ٢٤ — ٢٥) . فالتعددية فى علم أصول الفقه أصل من أصوله . فإجابة عن سؤال : هل المصيب واحد ؟ أجاب الأصوليون بأن الحق الفطرى واحد ، ولكن الحق العملى متعدد . أصول النظر واحدة بما هى مصادر أو مناهج ، ولكن يتكاثر الاجتهاد طبقاً لتغير الظروف والمصالح . وهذا هو معنى النص المذكور لقاضى البصرة عبيد الله بن الحسن (ص ٢٤) ؛ وهو لا يعنى التسوية بين كل الآراء وبين كل الاجتهادات مهما تضاربت وتناقضت ؛ أى أنه لا يعنى أن موقف « لا أدرى » شاك فى الحق النظرى . ولما كان من مظاهر الحداثة الحكم الشائع عن التوفيق بأنه تلفيق وأنه — من ثم — ليس موقفاً علمياً ، أصبح للتوفيق عند المؤلف باستمرار معنى قدحى (ص ٩٢ — ٩٨) . فهو تلفيق بين الروايات، وبين الاتجاهات الفكرية ، بل بين المتناقضات يؤدى بالضرورة إلى الإخفاق[١٠] . والتوفيق أحد مناهج الفكر الدينى ، يهودياً كان أو مسيحياً أو إسلامياً ، للإبقاء على مطلبين كلاهما شرعى ، مثل الدين والفلسفة ؛ الوحى والعقل ؛ الأصل والفرع فى الاجتهاد ، الأصالة والمعاصرة فى التجديد والإصلاح ، فى مقابل اتجاه آخر يرى التمييز بين المطلبين والتعارض بين الرؤى المتكاملة ، كما هو الحال فى الوعى الأوربى فى العصور الحديثة[١١] . وليس النسق الأشعرى ، بكل ما ينتظم فى هذا النسق من تبريرية وتلفيقية ، هو النموذج الوحيد للجمع بين المطلبين (ص ٣٣٦) .

سادساً : إنتاج النصوص بين الوعى العلمى والتوجيه الإيديولوجى .

هل يمكن فصل الوعى العلمى بإنتاج النصوص عن التوجيه الإيديولوجى عند استعمالها ؟ (ص ١٣) . وإذا كان لا يمكن فصل هموم العالم عن هموم المواطن فكيف يمكن فصل الوعى بالنص العلمى عن توجيهه الإيديولوجى ؟ إن النص فى بدايته ، بما فى ذلك النص القرآنى ، هو نص أيديولوجى بالأصالة ، يهدف إلى توجيه الواقع العربى وإلى حوار الخصوم من أجل إقناعهم بالتوجه الإيديولوجى الجديد ؛ بل إن قراءة النص وتثبيته بلهجة قريش إنما هو توجه إيديولوجى ، كما أن استعماله عند كل الفرق ، متكلمين وفلاسفة وصوفية وأصوليين ، إنما كان استعمالاً أيديولوجياً ، بل إن مطلب العلم ذاته هو أيديولوجيا مضادة ؛ هى أيديولوجيا علمية ضد إيديولوجيات الصراع السائدة : أيديولوجيا السلطة وأيديولوجيا المعارضة .

إن الوعى العلمى بالتراث حتى ولو كان ممكناً دون توجيه أيديولوجى قد يحتاج إلى عمر بأكمله من أجل وصف تاريخية النص وتشكله . فمتى يتم تغيير الواقع والدخول فى صراعاته بما فى ذلك الإيديولوجيا ؟ إذا ما قضى الإنسان عمره فى البحث عن الحقيقة ، إذا كان الوصول إليها ممكناً ، فمتى يتم الانتفاع بها والدخول فى معارك الزيف والخداع ؟ أليس العمل جزءاً من الحقيقة مع النظر ؟ إن التعارض بين العلم والإيديولوجيا يقوم على التطهر ، وعلى رغبة فى مزيد من الإحكام النظرى فى عصر تشابكت فيه الأهواء واحتدم فيه الصراع . والحقيقة أن الإيديولوجيا هى علم العلم ؛ الوعى بالعلم بوصفه أيديولوجيا .

ومن ثم يمكن التساؤل : إلى أى حد يمكن تحقيق الهدف الثانى من الدراسة ــ إذ كان الهدف الأول هو ربط الدراسات القرآنية بالدراسات الأدبية ــ وهو « محاولة تحديد مفهوم موضوعى للإسلام ؛ مفهوم يجاوز الطروح الأيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة فى الواقع العربى الإسلامى » ؟ (ص ٢٢) ؛ بل إن الإسلام ذاته رؤية أيديولوجية إسلامية عربية لتاريخ الأديان وللواقع العربى الجاهلى .وهذا الطموح الموضوعى هو نفسه أيديولوجيا مقابلة لأيديولوجيا الجماعات الإسلامية (ص ٢٢) .

ومهما حاول الباحث الحفاظ على طموحه العلمى ووعيه العلمى بإنتاج النصوص فإن الواقع الأيديولوجى يفرض نفسه فى إصدار الأحكام ؛ فأحياناً يتم التخلى كلية عن تاريخية النص والإنتاج العلمى للتراث . فمثلاً الحكم على رشيد رضا بأنه « من جبة الشيخ برزت الاتجاهات الرجعية المحافظة فى مجالات الفكر الدينى والأدبى على السواء » (ص ٢٠) هو إغفال لرد الفعل على الثورة الكمالية فى تركيا الذى جعل رشيد رضا يتراجع عن التجديد ، وهو زعيم حزب الإصلاح ضد السلفيين والعلمانيين على حد سواء (ص ٢٠) . فنجاح العلمانية ، وحزب الاتحاد والترقى ، وحزب تركيا الفتاة ، والقومية الطورانية ، هى التى أدت برشيد رضا إلى رد الفعل السلفى ؛ والنقيض يولد النقيض ، والطرفان يلتقيان .

كما يبدو التأرجح بين الوعى العلمى بالنص والتوجه الإيديولوجى فى دراسة النص من الناحية اللغوية ومن الناحية الغيبية ؛ بين الدراسات الأدبية المقارنة وعلوم القرآن ، وهما طرفا نقيض . فرد النص إلى المدخل اللغوى ابتسار له (ص ٢٨ ــ ٢٩ ، ٣١) ، ورد للكل إلى الجزء ؛ إذ إنه أيضاً نص أدبى يعبر بالصورة الفنية ؛ وهو نص فلسفى يعطى تصوراً للعالم ، وهو نص أخلاقى يتضمن بعض المعايير العامة للسلوك ؛ وهو نص تشريعى يعطى أحكاماً وقوانين . ويمكن أن يكون ذلك كله مداخل للنص دون ردها جميعاً إلى المدخل اللغوى . وفى الوقت نفسه يظهر البعد الغيبى للنص فى الفصل الأول من الباب الأول « مفهوم الوحى » (ص ٣٥ ــ ٦٥) ، على نحو يتعارض مع المدخل اللغوى والنص القرآنى بوصفه نصاً أدبياً . ومن ثم يكون الحديث عن اتصال البشر بالجن واقعاً فى دائرة ما لا برهان عليه (ص ٣٨ ــ ٤٥) ؛ وكذلك اتصال البشر بالملائكة والشياطين . وإذا كان النص يبدأ بالإعلان ، شفاهاً أولاً ثم تدويناً ثانياً ، فإن الذهاب إلى ما قبل ذلك هو خروج عن الوعى العلمى بالنص ودخول فى ميدان لا يمكن التحقق منه . فالنبوة لها بعدان ؛ بعد رأسى ، يتمثل فى علاقة المرسِل بالمرسَل إليه ، وما يتضمنه من توسط الملائكة ، مثل جبريل أو غيره ؛ وبعد أفقى ، يتمثل فى علاقة المرسَل إليه ، أى الرسول ، بالمرسَل إليهم ، أى الناس . الأول غيبى لا برهان علمياً عليه ؛ والثانى وضعى ، يمكن التحقق منه صوتاً وحرفاً ، حفظاً ونقلاً ، شفاهاً وتدويناً . الأول سابق على النص ، أى ما قبل النص ؛ والثانى بعد النطق ؛ النص الشفاهى ، وبعد التدوين ، النص المكتوب[١٢] .

ومن ثم فإن علاقة الملك بالرسول تقع ضمن البعد الرأسى للنبوة وليس ضمن البعد الأفقى (ص ٤٧) ، وكذلك علاقة جبريل بمحمد (ص ٦٤) . أما الحديث عن المتلقى الأول للنص ، وهو الرسول ، فى الفصل الثانى من الباب الأول (ص ٦٧ ــ ٨٤) فإنه خارج عن موضوع النص وتشخيصه . النص هو الإعلان ، شفاهاً أو تدويناً ، بياناً أو سماعاً . وله استقلاله عن قائله وسامعه . أما المتلقى الأول للنص فهو موضوع علم مستقل هو علم السيرة .

كذلك يبدو التذبذب بين الوعى العلمى بالنص والنص الدينى فى غلبة موضوعات علوم القرآن ؛ النص الدينى ، على الدراسات الأدبية ؛ النص الأدبى ، فيما يتعلق ببنية النص ، وجماليات النص ، ولغويات النص . وفصل الإعجاز إنما هو أحد موضوعات علوم القرآن المستمدة من علم الكلام . وانفصل علم القرآن عن بقية العلوم المشابهة فى النصوص الدينية الأخرى فى العهدين القديم والجديد . وغاب المنهج المقارن والدراسات النصية المقارنة ، مع أن موضوع النص موضوع مشترك فى كل حضارات النص . فالوحى ، هل هو باللفظ والمعنى أم باللفظ وحده ، من أهم موضوعات الوحى فى العهد الجديد ، إلى حد أن النقاد المحافظين واللاهوتيين وحدوا بين الوحى والإلهام . فالكلام نفث فى روع الكاتب ؛ وهو يختار الألفاظ والصور من ثقافته وبيئته . فلو كان صياداً ظهرت عنده لغة الصيادين وصور الشباك والأسماك والأعشاب ؛ ولو كان نجاراً

ظهرت لغة النجارين وصور البناء ؛ ولو كان راعياً ظهرت لغة الرعاة وصور الأغنام والقطعان والذئب ؛ ولو كان ملكاً ظهرت لغة القصور وصور المعابد والتيجان والذهب والفضة والجوارى الحسان(١٣) . أما التحول الموازى فى تطور النص وتطور شخص النبى (ص ٦٧) فهو موجود أيضاً فى نص الإنجيل ، فى تأليه المسيح التدريجى فى العقائد وفى النصوص . والمؤلف خبير فى علم الهرمنيوطيقا ، وضليع فيه ؛ وهو العلم النظرى الذى نظّر لكل الدراسات النقدية التاريخية على النصوص الدينية ، التى تشكلت هى نفسها فيه .

إن « مفهوم النص » فى النهاية ، وبالرغم من هذه المحاولة المتعثرة للقراءة ، يمثل فتحاً جديداً فى الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية ، يخلق المؤلف ولا يخلقه المؤلف . وإن مشروع إعادة بناء العلوم النقلية : علوم القرآن ، والحديث ، والتفسير ، والسيرة ، والفقه ، لهو إحدى مسؤوليات هذا الجيل بعد أن تركها القدماء . وهى الأكثر أثراً وفاعلية فى ثقافة الجماهير وفى سلوكهم . تكفيه الجدية التى فيها يجتمع العلم والوطن ، والعالم والمواطن ، فى عصر غلب عليه التكرار والاجترار ، أو التمويه والخديعة . فتحية من القلب للكتاب وصاحبه ، بالرغم من تساؤلات الذهن وأحكام العقل . وغالباً ما يكون صدق القلب هو الأبقى .

الهوامـــش :

(١) نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، دراسة فى علوم القرآن ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .

(٢) نصر حامد أبو زيد : التراث بين التأويل والتلوين ، قراءة فى مشروع اليسار الإسلامى . ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ص ٥٤ — ١٠٩ ، العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .

(٣) انظر مثلاً من المترجمات : جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ؛ رولان بارط : لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان ، توبقال ١٩٨٨ ؛ رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ترجمة بنعبد العالى ، توبقال ١٩٨٦ ، محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ؛ عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والتأويل ، دراسات فى السرد العربى ، توبقال ١٩٨٨ ، كمال عبد اللطيف : التأويل والمفارقة ، نحو تأصيل فلسفى للنظر السياسى العربى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، محمد السرغينى : محاضرات فى السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

(٤) انظر أيضاً : سيد محمود القمنى : النبى إبراهيم والتاريخ المجهول ، سيناء للنشر ، القاهرة ١٩٩٠ .

(٥) حسن حنفى « من العقيدة إلى الثورة » ، الجزء الثانى ، التوحيد ، رابعاً : إلهيات أم إنسانيات ص ٦٠٠ — ٦٦٤ ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٦) نصر حامد أبو زيد : الاتجاه العقلى فى التفسير ، دراسة فى قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ ؛ وأيضاً « فلسفة التأويل ، دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى» ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٣ .

(٧) مثال ذلك : « وتلك قضية سنناقشها فيما بعد » (ص ١٤) ؛ « يمكن أن تتجلى بشكل أعمق فى الفصول التالية » (ص ٦٥) ؛ « وهو موضوع تحليلنا فى الفصل التالى » (ص ٨٤) ؛ « سبقت لنا الإشارة فى التمهيد إلى أن » (ص ٨٥) ؛ « الذى سنعرض له فى الفصل التالى » (ص ٨٥) ؛ « كما سنوضح فى الباب الثالث من هذه الدراسة وكما سبق أن ألمحنا فى دراسة سابقة » (ص ٩٣) ؛ « موضوع الفصل التالى » (ص ١٠٨) ؛ « فإن قضية الناسخ والمنسوخ موضوع الفصل التالى » (ص ١٣٠) ؛ « وإذا كنا فى الفصول السابقة كلها قد ركزنا على بعد علاقة النص بالواقع والثقافة فإننا فى الفصول التالية نود أن نركز على آليات النص ، سواء من حيث صلته بالنصوص الأخرى داخل الثقافة ، أو من حيث طرائقه فى إنتاج الدلالة . وهذا كله موضوع الباب التالى » (ص ١٥٢) ؛ « وقد سبق أن أشرنا إشارة سريعة » (ص ١٥٥) ؛ « والذى أشرنا إليه فيما سبق » (ص ١٦٧) ؛ « هذا موضوع الفصل التالى » (ص ١٩٧) ؛ « لقد ناقشنا فى مكان آخر » (ص ٢٠١) ؛ « وذلك ما نود أن نكشف عنه فى الباب الثالث والأخير من هذه الدراسة » (ص ٢٧٣) .

(٨) حسن حنفى : الوحى والواقع ، دراسة فى أسباب النزول ، (ورقة بحث مقدمة إلى الجمعية الفلسفية المصرية ، القاهرة ١٩٨٩) .

(٩) حسن حنفى : مناهج التأويل ، محاولة لإعادة بناء علم أصول الفقه » ، الجزء الثانى ، القسم الثالث ، الفصل الثالث : « البنية القبلية للوحى » ، ص ٣٠٩ — ٣٢١ ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٥ (بالفرنسية) .

(١٠) نصر حامد أبو زيد : التراث بين التأويل والتلوين ، قراءة فى مشروع اليسار الإسلامى ، التوفيقية ، النجاح والإخفاق ص ١٠٠ — ١٠٨ ، مجلة ألف ص ٥٤ — ١٠٩ العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .

(١١) حسن حنفى : مقدمة فى علم الاستغراب ، الفصل السابع : بنية العقل الأوربى ، مدبولى ، القاهرة ١٩٩٠ .

(١٢) حسن حنفى : من العقيدة إلى الثورة، الجزء الرابع ، النبوة والمعاد ، ثامناً : الشخص أم الرسالة ، ص ٢٠٤ — ٢٣٧ ، مدبولى ، القاهرة ١٩٨٨ .

(١٣) اسبينوزا : رسالة فى اللاهوت والسياسة ، الفصل الثانى : الأنبياء . الطبعة الأولى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٤٥ — ١٧٠ .

مع المجلات العربيـــة

عرض : عبد الناصر حسن

مجلة الأقلام ـ العدد ١ ـ السنة الخامسة والعشرون

أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر العربي

ينطلق الدكتور طراد الكبيسى فى مقاربة أسلوبية يحاول من خلالها إعادة النظر فى الأنظمة الإيقاعيّة للشعر العربى ؛ تلك الأنظمة التى لم تعد قادرة على التعايش مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر . والباحث يرجع هذا إلى سببين :

الأول ؛ أن هذه الأنظمة لا تستطيع أن تجسد أبعاد الشعر الفنية ، نظراً لكونها توصِّف تجربة مختلفة عن التجربة المعاصرة ، ولا تستجيب فى الوقت نفسه لمنطلقات الحداثة المبدئية ، ولا للآفاق المستقبليّة التى يتطلع شعراءُ هذا الجيل إلى تحقيقها نتيجة لاختلاف الرؤية بين المحدث والقديم .

والسبب الآخر يعود إلى تطوّر الذوق الإيقاعى ، حيث لا يحتوى نظام الإيقاع التقليدى على التشكيلات الحيويّة الجديدة التى صارت إليها بنية الشعر على النحو الذى نعرفه الآن . لقد حدث انشقاق جذرى بين الهيكل البنائى الإيقاعى القديم وما آلت إليه تركيبة البنية الإيقاعية للشعر المعاصر .

ويتخذ الباحث من آراء الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور شكرى عيّاد والدكتور مندور وغيرهم من حيث اتفاقهم جميعاً على أن عروض الخليل لا يفى ببيان الأساس الموسيقى للأوزان العربيّة ، وأن اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس الموسيقى العلمى المعتمد فى تحليل الكلام الإنسانى ، شعراً ونثراً ، فى أية لغة من لغات العالم ـ يتخذ من هذا تمهيداً منطقياً لتأكيد حتميّة تغيير هذا النظام القاصر وعدم الاعتماد عليه من ناحية ، وخلق نوع من الاستجابة لمشروعيّة المحاولة التى وضعها بوصفها أساساً أسلوبياً جديداً فى النظر إلى الإيقاع الشعرى المناسب لحركة الشعر الجديد ، وما طرأ عليها من ناحية أخرى .

مصادرات منهجية

ونتيجة لما سبق يبنى الدكتور الكبيسى محاولته على أساس مجموعة من المصادرات التى يرى ضرورة الاتفاق عليها الآن ؛ ومن أهمها فى نظره :

١ — الابتعاد عن منطلقات البحث التقليديّة المعهودة فى حسبان التفعيلة وحدة القياس .

٢ — الانصراف عن محاولة تعميم موازين الشعر اللاتينى ، أو استيراد أسلوبيّة أجنبيّة ، على نحو ما ذهب بعضهم فى دعوته إلى اتخاذ النبر أو الاعتماد على الارتكاز فى تحسس المعايير الإيقاعيّة للشعر العربى .

٣ — نظراً لاختلاف هيكل البنية الإيقاعيّة فى الشعر القديم عنه فى الشعر الحديث فإنّ تكرار التفاعيل كمّاً ونوعاً كرس نمطيّة التتابع المنتظم فى الشعر ، ومن ثم كان عاملاً مهماً من عوامل الرتابة التى فرضتها طبيعة الزمان والمكان فى حقب خلت . لذلك فإنّ الخروج على البنية الإيقاعيّة التقليديّة للنص الشعرى ، وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان فى النص ، عملٌ مشروع استوجبته ظروف موضوعيّة ، إستجابة لما يتطلبه التطور والتحول .

ويخلص الكبيسى إلى أن مثل هذه التحفظات قد جعلت الاستمرار فى الاعتماد على النظام الخليلى أمراً عسيراً ، كما كشفت فى الوقت نفسه عن الحاجة الضروريّة لخلق نظام جديد يستوعب إيقاع القصيدة استيعاباً دقيقاً .

الأسلوبية الجديدة .

وبعدُ ، فهل استطاع الدكتور الكبيسي أن يقدم نظاماً إيقاعيًا جديداً ، مختلفاً عن نظام الخليل اختلافاً جذريًا ؟

لقد كان أمامه طريقان : إما أن يبدأ من حيث انتهى الخليل ، محاولاً تلافي بعض العيوب في الإيقاع التقليدي ، ومكملاً بذلك مسيرة الخليل ، وإمّا أن يبدأ من الأساس الذي انطلق منه الخليل ويبحث له عن اتجاه جديد ؛ وقد آثر الاختيار الثاني .

فلقد أخذ الدكتور الكبيسي ماروى عن الخليل أنه قال : « مررتُ بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلم غلاماً ما ، يقول له :
نعم لا / نعم لا لا / نعم لا / نعم لا لا .
قلت ما هذا الذي تقول للصبيّ ؟

قال : هو علمٌ يتوارثونه عن سلفهم ، يسمونه التّنعيم ، لقولهم فيه نعم . قال الخليل فرجعت بعد الحج فأحكمتها » .

حاول الدكتور الكبيسي الربط بين (نعم) وإيقاع الرجز وتفعيلاته بوصفه أول بحور الشعر ، فإذا بها على النحو التالي :

نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
متفعلن	متفعلن	متفعلن
ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ

ولقد توصّل إلى أن (نعم) واحدة من بين الاثنين تكون محوراً للإيقاع ، ما إن يغادرها الشاعر حتى يعودَ إليها ، وعلى ذلك فقد أُطلق عليها النواة (العنصر الأساسي) ، وتكون نعم الثانية متممة للنواة وملحقة بها والأخيرة قابلة للتغيّر . فالجذر إذن يتكون من جزئين : الأول ، النواة ، وهي العنصر الثابت محور الوزن ؛ والآخر ، المتمم المتغيّر ، وهو محور الإيقاع ، ومن كليهما يتشكل الجذر الإيقاعي والوزن معاً .

وبناء على ذلك فإن تكرار الأول ينجم عنه الموسيقى الخارجيّة ، موسيقى التشكيل ، والجزء المتغيّر يختص بموسيقى الانفعال والتوتر ، وهو ما يدعى بالموسيقى الداخليّة ، حيث يجوز إحلال عنصر من عناصره مكان الآخر ، وحذف بعض العناصر أو زيادتها . وقد رد الباحث إيقاع التشكيل الشعرى العربي إلى ما لا يجاوز ثلاثة جذور :

الأول (نعم نَعَمْ) .
تكون نعم الأولى ثابتة (أصليّة) وتسمى النواة ، ورمزها الثابت (ب ـ) ، وهى تقابل الوتد المجموع المكون ـ كما نعرف ـ من حركتين فساكن . وتظهر في التشكيل عارية من الحركات ، حتى يمكن تمييزها ؛ وهى تتركب من مقطعين : الأول قصير والآخر طويل .

أما نعم الثانية فتظهر عليها الحركات ، وهى الجزء الملحق بالنواة ، لكونها صيغة طارئة قابلة للتغيير . ومن الجزء الملحق والنواة يتكون هذا الجذر الذى يُعَدُّ أساسيًا في التشكيل الإيقاعي ؛ ومن تكراره يتشكل الشطر ويظهر هذا التشكيل في عدد من البحور هي : الطويل والوافر والهزج والمتقارب .

الثاني (نَعَمْ نعم)
وواضح هنا أن نعم الأولى هى الجزء المتمم المتغيّر ، وأن الأخرى هى النواة الثابتة في التشكيل . ومن تكرار هذا الجذر يتشكل إيقاع شعريٌ آخر ، يمكن أن يحتوى على البحور : الرجز والكامل والبسيط والسريع وجزء من الرمل والمتدارك والمجتث .

الثالث (نَعَمْ نعم نَعَمْ)
وهو جذرٌ غير منتظم ، حيث تشكل النواة مركزه ، ويكون للنواة فيه جزآن قابلان للتغير ، وهما نعم الأولى ونعم الأخيرة . وهذا الجذر يمكن أن تتركب منه تشكيلات عدة ؛ فهو يقبل التصرف أكثر من غيره ؛ ولذلك أمكن أن يستخرج منه عدد من التشكيلات أهمها الخبب . ومن تكرار هذه الجذور يرى الباحث تكون أوزان الشعر وتشكيلاته الإيقاعيّة المختلفة . وقد أجرى مجموعة من التطبيقات والاختبارات التى حاول أن يؤكد من خلالها صحّة ما وصل إليه . ونختار منها بعض النماذج على سبيل الاستشهاد لا الحصر . ومن ذلك قصيدة (الهجرة إلى الله) للشاعرة نازك الملائكة . تقول :

١ — عرفتك في ذهول مجدى ، وقرنفل أكداس .
٢ — عرفتك في اخضرار الآس .
٣ — عرفتك في يقين الموت والأرماس .
٤ — عرفتك عند فلّاح يبعثر في الثرى الأغراس .
٥ — وتزهر في يديه الفاس .

وهو يقسمها طبقاً لنظريته هكذا :

١ ـ نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ
٢ ـ نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ		
٣ ـ نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	
٤ ـ نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ
٥ ـ نعم نَعَمْ	نعم نَعَمْ		

ونعم الأولى العارية من الحركات (النواة) ثابتة ، والثانية محركة ، وهى قابلة للعدول بها إلى الصيغ المذكورة في الجذر ، فتصبح نعم مرة نَعَمْ (ب ب ـ) والأخرى نعْم (ـ ـ) . وهذا التشكيل يتبع الجذر الأول .

وقد استشهد بمقطع من قصيدة (الحان الفقر) لأدونيس :
١ — جوعان يأكلنى النزيف .
٢ — ويعيش في ذنبِ الخريف .
٣ — ويكاد ينكرنى الغدُ .
٤ — والموسمُ المتجَدِدُ .
٥ — ويكاد ينكرنى الرغيف .

وهى عند الدكتور الكبيسى على النحو التالى :

١ — نَعَم نعم	نَعَمُ نعم
٢ — نَعَمُ نعم	نَعَمُ نعم
٣ — نَعَمُ نعم	نَعَمُ نعم
٤ — نَعْمُ نعم	نَعَمُ نعم
٥ — نَعْمُ نعم	نَعْمُ نعم

والحقيقة أن لنا على هذه الدراسة بعض المآخذ أو التحفظات التى نجملها فى ثلاث نقاط :

الأولى : عدم الدقة فى استعمال الباحث المصطلحات ، والتداخل والخلط بينها ، مثل عدم التفريق الحاسم بين وظيفتى الوزن والإيقاع ؛ فكلاهما يستخدم مرادفاً للآخر فى بعض الأحيان ، وكذلك استخدامه للموسيقى الداخلية والخارجيّة .

الثانية : عدم اتخاذ موقف حاسم من النظام التقليدى للعروض ، على نحو يؤدى إلى خلق هاجس من التناقض يخلخل بنيّة التجربة ويجعلها مهوشة .

الثالثة : أن عنوان المقال (أسلوبيّة جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) لا يتفق كثيراً مع مضمونه .

ونريد أن نقف هنا مع كل مأخذ من هذه المآخذ وقفة تعمق من فهمنا للقضيّة .

أولاً : الوزن والإيقاع .

والحقيقة أن ثمة فوارق جوهريّة ينبغى أن نلاحظها فى التمييز بين مصطلحى الوزن والإيقاع ؛ وبدون هذا التفريق الدقيق بينهما لا يمكن لدراسة ما أن تدعى لنفسها صحة الفروض فى معالجتها .

فمصطلح الوزن معناه تكرار المقاطع الصوتيّة على نسق زمنى محدد ، فى حين يُعَدُّ الإيقاع تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنيّة متساوية ، أو لنقل متجاوبة .

ومع ذلك فإن تميز الإيقاع عن الوزن يأتى من ناحيتين الأولى : أن الظاهرة الصوتية لا يشترط فيها أن تكون مقاطع أو نبرات كما فى الوزن وإنما يمكن أن تكون (سكونا) مثلاً ، والأخرى : أن طبيعة التوالى فى الإيقاع تنطوى على قدر من حريّة الحركة لا يتوافر فى الوزن . وذلك لأن الشاعر فى استطاعته أن يحددها كيفما شاء شريطة أن يكون التوالى حادثاً على نظام ما . ويلخص شكرى عياد المسألة بقوله إن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

وعلى هذا الأساس يصبح الإيقاع أعم من الوزن والوزن أخصّ منه . ولعل للكبيسى بعض العذر إذا نظرنا إلى مصطلحى الوزن والإيقاع من زاوية أخرى ، فإذا كانت المساحة بين الوزن والإيقاع كالمساحة بين المثال والتحقق فإن بوسعنا القول إن الوزن نمط مثالى لا يتحقق بشكل تام ، وإنما الذى يتحقق هو الإيقاع .ونظراً لكون المصطلحين يتفقان فى أساس واحد هو « التكرار حسب نسب زمنيّة » ، فإن العلاقة بينهما يمكن أن تنحو منحى آخر فيكون الإيقاع تحققاً للوزن وبهذا يتكون لدينا لكل وزن مجموعة مختلفة من الإيقاعات .

ثانياً :

الإشكال الثانى الذى وقع فيه الباحث هو تردده الشديد فى قبول نظام الخليل أو رفضه مما يوحى بهاجس من التناقض يخلخل سلامة التجربة ويجعلها تجربة مهوشة ، لا هى معتمدة على نظام المقاطع ولا هى رافضة لنظام التفعيلة رفضاً كاملاً .

ولقد رأينا من قبل أنه كان بين أحد أمرين : إمّا أن يتابع الخليل ويكمل مسيرته ، وإمّا أن يختار اتجاهاً جديداً مخالفاً لما سار عليه الخليل . يقول : « كان علينا أن نختار البدء بالانطلاق من إحدى نقطتين : فإما أن نبدأ من النقطة التى وصل إليها ونكمل مسيرته ، أو أن نبدأ من الأساس الذى انطلق منه ، ونبحث لنا عن اتجاه جديد ، وهو ما وقع عليه اختيارنا » .

وهو يعلل هذا الاختيار الذى ارتضاه بقوله : « تجىء أسلوبيتنا هذه نتيجة وعى عميق بأن الأسلوبية المعقدة لإيقاع شعرنا العربى بالصورة المأثورة فى منظور تراثنا النقدىّ العربى لم تَعُد قادرة على التعايش مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر » .

وعلى ذلك « فإن الخروج على البنية الإيقاعية التقليديّة للنص الشعرى ، وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان فى النص ، عمل مشروع ، استوجبته ظروف موضوعيّة فرضت ظهوره لما يتطلبه التطور والتحوّل » .

غير أن الباحث ما يلبث أن يعود إلى الاعتراف بالاستفادة من نظام الخليل ، وربما الاعتماد الكلى عليه ، فيقول : « إن طول المعايشة التى قضيناها مع عروض الخليل ساعدتنا فى اكتشاف هذه الأصول . ومما أفدنا منه مثلاً أن الزحافات لا تصيب إلاّ الأسباب ، وأن العلل تصيب الأوتاد فى الضرب ، وأن (نعم) النواة تقابل إيقاعياً الوتد المجموع ، فهى تقابل الوتد فى التفعيلة ، ولا تتغيّر أبداً » .

وفى موضع آخر : « تتبنى أسلوبيتنا الطريقة الخليليّة فى الاعتماد على الحرف المقروء ، وفى التعامل مع التنوين والتضعيف والتفاصيل الأخرى فى التقطيع ، كما لا يجوز فيها تتابع أكثر من أربعة حروف متحركة » .

ثالثاً : العنوان والمضمون .

ولسنا فى حاجة لأن نبيّن بعد ذلك أن ما ارتآه الباحث لا يكاد يختلف عما قال به الخليل . فإذا كانت (نعم نعم) إحداهما نواة أساسيّة فهى تماماً تقابل فى نظام الخليل نواة ثابتة أيضاً لا تتغيّر ، وهى الوتد ؛ فالتفعيلة لا تخلو من وتد أبداً . ثم أليست نعم نعم

هى متفعلن ؟ فالأولى (ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) والأخرى مثلها . لذلك فإن العنوان (أسلوبيّة جديدة للشعر المعاصر) لا يكاد يتفق وهذا المضمون من قريب أو بعيد ؛ إذ كيف يتأتى لدراسة أسلوبيّة حديثة أن ترفض اتخاذ النبر أو الاعتماد على الارتكاز فى تحسس معايير الشعر الإيقاعيّة ؟

إن أية دراسة واعية تهدف إلى فهم أدق وأشمل لموسيقى الشعر العربى المعاصر لابد أن تخوض فيما لم يتعرض له النظام التقليدى القديم . ولابد أن يتواصل البحث فى الإيقاع وعلاقته بالوزن الشعرى ، وخصائص كل من الأصوات الساكنة واللينة ، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر ، والنبر وعدم النبر ، والتنغيم ، وكلها مباحث لابد لدارس العروض اليوم أن يكون ملماً بها إلماماً يؤهله لأن يعالج موسيقى الشعر معالجة جديدة ، تقوم على أسس موضوعيّة ، وتناسب ما طرأ على الشعر من تطور وتحول كبيرين .

مجلة الشعر ـ العدد ٥٧ ـ يناير ١٩٩٠ .
العقاد والشعر ـ النظرية والتطبيق

فى دراسة بعنوان : « العقاد والشعر ـ النظريّة والتطبيق » يقدم الدكتور محمود الربيعى مقاربة نقديّة تدور حول إنتاج العقاد النقدى وإبداعه الشعرى .

ولقد استطاع الدكتور الربيعى ـ على الرغم من ضيق مساحة المقال ـ أن يعرض لنا صورة دقيقة ووافية فى إيجاز عن جدلية العلاقة بين النظريّة والتطبيق فى شعر العقاد :

ولقد قسم دراسته إلى قسمين ، قام فى الأول منهما برصد نظريّة الشعر عند العقاد ، وذلك من خلال الكتابات النقديّة التى راح العقاد ينشرها فى كتبه المختلفة : ساعات بين الكتب ، مطالعات فى الكتب والحياة ، مراجعات بين الآداب والفنون ، مقدمة الديوان .

أما القسم الآخر من الدراسة فقد أداره حول شعر العقاد ، محاولاً تتبع التباين أو الامتزاج الحادث بين النظرية والتطبيق فى شعره من ناحية ، وتعرّف أهم الخصائص الفنيّة والموضوعيّة لهذا الشعر من ناحية أخرى ، وذلك حتى يتأتى لنا وضعه فى مكانه الصحيح من حركة التاريخ الفنى والنقدى .

ومن خلال مرتكزات فنيّة بعينها ، ومصطلحات نقديّة محددة ، ظلت تتردد بشكل أو بآخر فى كتابات العقاد ، عرض الدكتور الربيعى مفهوم الشعر لدى العقاد ، متناولاً أهم هذه المصطلحات التى من شأنها أن تكشف عن نظرية العقاد الشعريّة . ولعل من أهم ما توقف عنده : الصدق الشعرى ؛ النفعيّة فى الشعر ؛ مصطلح الوجدان ؛ مصطلح الخيال ؛ مفهوم الطبيعة الخارجيّة . فالصدق الشعرى لدى العقاد يعنى ربط الحياة الشعريّة بالعالم الداخلى للمبدع . وعلى هذا فالشعر الجيد دليلٌ على شخصية مبدعه ؛ وكل شعر ليس عليه سمات صاحبه فهو شعر زائف أو ملفق . ويرى الربيعى أن نقد العقاد لشوقى كان منصبًّا على هذه الفكرة : فكرة الصدق الشعورى ، أو دلالة الشعر على شخصيّة صاحبه . لذلك فإنّ العقاد عندما انتقد ملامح شوقى فى شعره حكم عليه بعدم الصدق الفنى ، كما حكم على شعره بالصنعة التى ارتبطت فى ذهن العقاد بالرداءة .

والحقيقة أن هذه الرؤية ـ وإن لم يجانبها الصواب كثيراً ـ تحتاج إلى شىء من التمهل ؛ إذ لا يمكن أن نفهم آراء العقاد النقديّة منعزلة عن آرائه السياسيّة والاجتماعيّة والحضاريّة بصفة عامة ، أو لنقل منعزلة عن موقفه من العالم ، بل هى كتابات تمثل موقفاً فلسفيًّا واحداً .

لذلك لا يتأتى لنا الكشف عن موقف العقاد من شوقى إلا فى إطار الفهم الكامل للأبعاد الفلسفية والفنيّة لحركة الديوان .

لقد استيقظ الجيل بأكمله فوجد نفسه متخلفاً عن الركب ، وكان عليه أن يكافح تضخم الإحساس بالماضى فى وقت انتشرت فيه الثقافة الغربيّة ، فظهرت معاناة للمثقف العربى الذى كان يقرأ تراث الأوروبيين فيتأثر به وينفعل له على الرغم من عدم انتمائه إليه . وعلى العكس من ذلك تماماً كان شعوره بالغربة والانفصال عن تراثه العربى ، ذلك التراث الأدبى الذى شكا من كثرة القوالب الجاهزة التى جعلت منه محاولة انتماء إلى كل ما هو خارج الذات . وكان ذلك على عكس ما أراد العقاد وزملاؤه ؛ فقد رأوا فى الأدب سعياً إلى الانتماء إلى الذات .

وإذا أضفنا إلى ما سبق أنه كان من الأهداف الفكريّة لجماعة الديوان تخليص الفرد من النظم الاجتماعيّة المترديّة ، وبالمعنى الأعم من كل نظام يشجع الآلية ؛ تلك الآلية التى غلبت على الإبداع العربى على مدى أربعة عشر قرناً بشكل أو بآخر ، فى الوقت نفسه الذى تحاول فيه الحياة الفكريّة والثقافيّة أن تستوعب نهضة شموليّة حديثة .

إذا تبين لنا ذلك كله فسوف نتأكد إلى حد بعيد من أن نقد العقاد لشوقى كان انتقاداً لموقف ورؤية أكثر منه انتقاداً لذات ، وإن كان هذا لا يجعلنا نتغافل عمّا كان للعقاد من نزعات ذاتيّة نحو عبادة الإنسان التى بثها فى كتاباته النقديّة المختلفة ، والتى راح يؤكّد فيها فكرة الإنسان الباحث عن التجربة ، المتلذذ بالوعى ، الشاعر بالانتصار ، الذى ينسخ كلَّ ما عداه .

أما عن مفهوم النفعيّة بما هى هدف من أهداف الشعر فقد خلص الدكتور الربيعى إلى أن العقاد انتهى بالشعر إلى مرام إنسانية تهدف إلى إحداث آثار فى النفس أبعد من كل نفعيّة ، ومن كلّ التزام ، وإن عاد ليفسر النفعيّة تفسيراً يعود بها إلى عالم النفس ، ويبعدها عن أية منافع ماديّة مقصودة .

وحول مفهوم الخيال عند العقاد خلص الباحث إلى أنه ـ أى الخيال ـ يكاد يكون مرادفاً للشعر ذاته ؛ فالعقاد يرى الخيال قوة تحكم الدنيا وتوسعها ، كما أنه عامل فاصل بين التقليد والتجديد ، أو بين التجديد والزيف .

ورأى الدكتور الربيعى أن العقاد تطور بمفهوم الوجدان تطوراً كبيراً : حيث ربطه بالفكر ، وجعله مرادفاً لما يمكن أن نسميه بالبصيرة الشعريّة التى يتوازن فيها الفكر والشعور على نحو متكافىء فى العمل . غير أن الدكتور الربيعى عزا ذلك إلى أن العقاد جرى فيه على ما جرى عليه الرومانسيون الكبار .

ويبدو أن الولاء للذات ، وإذكاء مثل هذه النزعة ، كان شيئاً مبالغاً فيه لدى العقاد ، وربما بز فى ذلك الرومانسيين الغربيين أنفسهم . ولقد كتب الدكتور مصطفى ناصف ذات مرة يقول : « إن الولاء للمشاعر إلى هذا الحد ـ يقصد عند جماعة الديوان ـ دخيل على الرومانتيكيّة فى صورتها التى يعتد بها من قرأت لهم من الباحثين الأوربيين » .

وينتقل الدكتور الربيعى إلى دور الطبيعة لدى العقاد ، مؤكّداً اهتمام العقاد بالطبيعة الخارجيّة ، حيث رآها كائناً حيًّا ذا نفس وروح ، فدعا إلى اختراق سطحها إلى عمقها ، وذلك لإدراك سر حركتها . ومن هنا كان ربيع شوقى عنده ربيعاً سطحيًّا ؛ لأنّه لا يجاوز المياه الجاريّة ، والطيور المغرّدة ، والأشجار المخضرّة ؛ وهى مظاهر يستطيع الإنسان أن يدركها بحواسه العاديّة . أما الربيع عند العقاد فهو الربيع الذى يكشف فيه الشاعر عن سر الثورة المنبثقة من عمق الطبيعة ، التى تمثل السمات الربيعيّة الظاهرة حركتها الحيويّة .

وللعقاد أن يتذوق الربيع كيفما شاء ، ولكن الحقيقة التى ينبغى ألا تغيب عن أعيننا أن شعر شوقى أو ربيعه لم يكن ربيعاً سطحيًّا دائماً . ولسنا ندافع بذلك عن شوقى وشعره .

إن الإحساس بالحركة والحيويّة اللتين ميزهما العقاد كان من الممكن أن ينصرفا إلى معانٍ أخرى كثيرة فى شعر شوقى . فلو مزجنا بين استجاباتنا الذاتية وتفهمنا لحقيقة الأشياء مزجاً معتدلاً لاستطعنا أن نتبيّن أن « الطبيعة عند شوقى تهتز ولكنها لا تهتز لأنها تنمو من باطنها ـ كما يحب العقاد ـ وإنما تهتز بفعل السخاء الإلهى ؛ فالسخاء الإلهى هو قانون الطبيعة » .

فلقد رأى شوقى العالم من حيث كونه آية إلهية لا يمكن أن يكون إلّا رائعاً بديعاً . ولا أكاد أشك فى أن العقاد قد عرف ذلك فى شوقى معرفة دقيقة ؛ ولو أنه أراد أن يخلص عقله من رغبته لنجح فى إعطائنا صورة دقيقة وصادقة لشعر شوقى . لكنّ تشبثه بفكرة الحياة النامية بفعل ديناميكياتها الداخليّة قد جعله يبتعد عن النظر إلى شعر شوقى فى إطار خارج هذه الحدود الضيقة .

وفى القسم الأخير من الدراسة يتناول الدكتور الربيعى شعريّة العقاد من خلال التركيز على نصوصه الشعريّة بغرض الكشف عن طبيعتها ، ووصف أهم ما تتسم به من خواص فنّيّة من حيث هى ، بعيداً عن آراء الأنصار وآراء الخصوم .

يقول الدكتور الربيعى إن الذين يقرأون شعر العقاد مما تعوّدت أسماعهم وأذواقهم على الطرب التقليدى الذى استمدوه من شعر البارودى وشوقى وحافظ يتحيرون كثيراً فى شعر العقاد . ولا شكّ أنهم قد تصيبهم الدهشة والحيرة أمام مقطوعة من شعر العقاد مثل هذه :

ما للرَّجاءِ كأنّه نغم
يدنو فأسمعه فيبتعدُ
يا ضاحكاً للنّاس يخدعهم
هلّا وفيتَ لهم بما تَعِدُ
لو نال منك الناس أجمُعهم
فوق المرام لأمكن المدد
لكن بخلت فما يزال لهم
شوق إلى شوق وإن جهدوا
وردوا إليك فكان أظمأهم
قلباً على شطّيك من وردوا

ويجرى الدكتور الربيعى مقارنة بين هذه المقطوعة ومقطوعة أخرى لشوقى بهدف الكشف عن الفروق النوعيّة والفنيّة فى صميم الرؤية الشعريّة ، تلك الفروق الواقعة بين شاعر كلاسيكى جديد ، يرسم صورة الحاضر شعريًّا داخل إطار من إحساسنا بصورة الماضى ، وشاعر مثل العقاد ، يرسم صورة الحاضر كما وعاها فى ذهنه ، مرتباً أجزاءها عن طريق التحليل والتركيب الخاصين به ، النابعين من ذاته . يقول شوقى فى إصلاح الأزهر :

لما جرى الإصلاح قمتُ مهنئاً
باسم الحنيفة بالمزيد مبشراً
نبأ سَرَى فكسا المنارة حبرة
وزها المصلى واستخفّ المنبرا
وسما بأروقة الهدى فأحلها
فرع الثريّا وهى فى أصل الثرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له
حلقاً كهالات السماء منورا
حتى ظننّا الشافعىّ ومالكاً
وأبا حنيفة وابن حنبل حُضَّرا

إذن فالفارق الحقيقى ليس فى اختلاف الموضوع أو اختلاف الوزن والقافية ، وإنما يكمن الفارق الحقيقى ـ على ما يرى الربيعى ـ بين هاتين الرؤيتين فى ارتباط كلا الشاعرين بالحياة ومفهومه الخاص لطبيعة الشعر ومعناه . فشوقى يعتمد على مرتكزات ثابتة فى التراث وفى التقاليد المرعيّة ؛ وهو يعمل داخل إطار متفق عليه ، ومن خلال قنوات توصيل معتمدة ؛ وهو لهذا يقدم إلى قارئه دائماً مراجع اتفق على صحتها فى التاريخ وفى العقيدة ، مستغلاً فى ذلك إحساس قارئه بالماضى إلى أقصى حد . وهو يرى أخيراً فى ماضى الحياة أساساً لحاضرها . أما العقاد فيرى

وكأنه يُنقِّب في الصخر طريقاً غير مطروق ، وليس ثمة ركائز يعتمدُ عليها خارج النفس ، وهو بذلك يرسم صورة الحاضر كما يختبرها في ذهنه .

والذي نودّ الإشارة إليه أن مثل هذا الفارق في الرؤية الشعريّة مبالغٌ فيه إلى حدٍّ كبير ، فالعقاد لا يمثل التغيّر الثوري الشعري الذي يمكن أن نسلم معه باتساع هوة الاختلاف في الرؤيّة بينه وبين شوقي ، بل إن هذا الفارق ليضيق كثيراً عندما نرى العقاد وشكري والمازني منغمسين في الموضوعات التقليديّة نفسها التي عابوها على شوقي . وقراءة سريعة في أحد دواوين العقاد توضح لنا كيف أن شعر العقاد حافل بالأغراض التقليديّة التي تعتمد بالدرجة الأولى على كل ما يبتعد بها عن الذاتية التي طالما نادى بها . ومن ذلك الإخوانيات ، وقصائد المدح والرثاء ، التي لا تكاد تختلف عن مثيلاتها عند شوقي ، أو مثيلاتها في التراث العربي بعامة .

ثم إن علاقة شوقي بالتراث كانت علاقة ناضجة مستوعبة بشكل أفضل مما يتصوره كثيرون ، فلقد قرأ شوقي الشعر العربي القديم الذي كان الشاعر يقف فيه على طلل الأحباب ويستوقف الأصحاب الذين يصفهم الشراح القدماء في لغة مملة بأنهم كانوا يعينون الشاعر على البكاء . وربما كانت هذه الفكرة من أهم ما شغل الشعر العربي ، فقد دار معظم الشعراء في فلكها . وإذا تصفحنا شعر شوقي فسوف نلاحظ إنكاره للطلل بما هو رمز ثقافي . لقد أحل شوقي مكانه الطبيعة . وإذا كان الدمار والخراب من الحقائق التي أرهقت الشاعر القديم فقد ابتعد شوقي عنها ، لائذاً بالطبيعة بوصفها مصدراً رائعاً للنشوة الروحيّة . وبتعبير أدق أقول إن الطبيعة عند شوقي تبدو كما لو كانت وحياً منفتحاً على عالم الشعور ، ينهل منه المبدعون دون حدود .

وعن دور الطبيعة في شعر العقاد أبان الدكتور الربيعي تكامل الفعل الطبيعي والفعل البشري في رؤية العقاد الشعريّة ، من حيث كون الرؤية العاطفية هي أساس الرؤية الطبيعيّة ، مستشهداً على ذلك بقليل من الأمثلة من شعر العقاد . ثم ينتقل من ذلك إلى مناقشة ما شاع من أن شعر العقاد شعر عقلي ، منتهياً من ذلك إلى أنّ كثيراً من شعر العقاد ، على الرغم من عدم خلوّه من نماذج يمكن حلّها إلى مقابلات عقليّة صرف ، يفيض بالشجن الغامر ، وكثيراً منه يدافع الفكر فيه العاطفة ، فتكون النتيجة مزيجاً متوازناً ممتعاً من الإبداع .

وعن موضوعات العقاد الشعريّة يتطرق الدكتور الربيعي في نهاية مقاله إلى ربط العقاد بين الشعر وموضوعات الحياة اليوميّة ، إذ ليس هناك موضوع شعري وآخر غير شعري . ومن هنا عبر العقاد عن الحياة اليوميّة في ديوانه « عابر سبيل » ، حيث رأى الشعر في كل مكان ، في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تُحسب من أدوات المعيشة اليوميّة ولا تُحسب من دواعي الفن والتخيّل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير عنه .

وأيّاً ما كان الأمر فلقد استطاع الدكتور الربيعي أن يقدم لنا صورة وافية عن شعر العقاد ، نستطيع أن نستخلص منها مجموعة من أهم الخصائص الفنية والموضوعيّة في شعره ، تتمثل فيما يلي :

١ — أن قسماً كبيراً من شعر العقاد يتّصل اتصالاً وثيقاً بهموم صاحبه الفرديّة .
٢ — أن ظاهرة التكثيف الشديد في المعالجة جعلت المقطوعات ـ لا القصائد الطوال ـ تشيع في هذا الشعر شيوعاً لافتاً للنظر .
٣ — أن التجديد في اللغة والموسيقى نادرٌ في هذا الشعر بالقياس إلى ما نجده فيه من جوانب التجديد في نواحٍ أخرى .
٤ — أن هذا الشعر حافلٌ بالأغراض التقليدية من مدح ورثاء وما إلى ذلك .
٥ — يبدو شعر العقاد في النظرة الكليّة محاطاً بسياج فكريّ يظهر أحياناً بالغ الصرامة ، حتى إن القصيدة لتتحول معه إلى تقسيمات منطقية .

ولا يسعنا في الختام إلا أن نقول : إن مثل هذه الدراسات المركّزة التي استوعبت إلى حد كبير الفكر النقدي والإبداع الشعري للعقاد تدعونا إلى أن نعيد التأمل فيما كتب حول العقاد المرة بعد الأخرى ، فإن دراسة أفكار رائد من رواد النهضة والتنوير مثل العقاد تعدُّ في ذاتها عملاً يستوجب العناية ، كما أنها تعدُّ لوناً من الاعتراف لهذا الرائد بالفضل والسبق .



رسائل جامعية

جدلية اللغة والحدث

فى الدراما الشعرية العربية الحديثة



عرض : وليد منير

عرض لأطروحة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث وليد منير أمين إلى أكاديمية الفنون (المعهد العالى للنقد الفنى) وموضوعها « جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية العربية الحديثة » أشرف على تلك الأطروحة الأستاذ الدكتور صلاح فضل والأستاذة الدكتورة نهاد صليحة ، واشترك فى لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور لطفى عبد البديع والأستاذ الدكتور نبيل راغب . وقد حصلت على مرتبة الشرف الأولى .

يسعى هذا البحث إلى اكتشاف عملية الجدل الدائبة بين حركة الكلام وحركة الفعل فى الدراما الشعرية العربية الحديثة . ولما كانت الدراما الشعرية ، بوصفها نصاً مؤدًى ، تعمل على ثلاثة مستويات هى : اللغة الشعرية ، والحدث الدرامى ، والمكان الذى يميز فضاء اللغة والحدث معاً ، فقد نحا البحث إلى دراسة كل مستوى من هذه المستويات دراسة تحليلية مفصلة ، رابطاً بينه وبين فاعلياته الأساسية من ناحية ، وكاشفاً عن مناط التفاعل فيما بينه وبين المحورين الآخرين من ناحية ثانية .

وقد يستحيل على الناقد الأدبى ـ فيما يقول بارت ـ أن يحدد نوعية الأدب إلا انطلاقاً من نظرية عامة فى العلامات . كما يظل عليه أن يكتسب حق الدفاع عن قراءة مستمرة للعمل الأدبى ـ فيما يقول كذلك ـ عبر إلمامه بالمنطق والتاريخ وعلم النفس والأنثروبولوجيا . ومن جُمّاع هذه المعطيات التى يدخرها النقد البنيوى فى حوزته ، تشكل العملية النقدية جهازاً معرفياً تستطيع من خلاله أن تقبض على النص بوصفه (هيفولوجيا = نسيجاً) من جميع جوانبه ، فتُمَثِّل حصراً لأبعاده ، وتعمل بما هى مسبار لأعماقه ، وتكدح فى اتجاه الكشف المتدرج عن علاقات التأليف ، ومستويات التراكيب ، وطرائق الترميز .

وقد تمثّل هذا البحث رهان « بارت » فاجتهد من خلال أدوات المنطق والرياضيات والفلسفة والأسلوب إلى كشف القوانين الداخلية المهيمنة فى العمل ، وفض شفراته ، واكتناه تحولاته ، بما يفىء دلالاته المتعددة إن لم يكن يعيد إنتاجها . كما أن جزءاً من طموح هذا البحث كان يكمن فى إقامة (نقد حوارى) بالمعنى التودوروفى للمصطلح ، وذلك تمشياً مع عملية الجدل نفسها ، حيث إن النقد الحوارى لا يتكلم عن المؤلفات بقدر ما يتكلم إليها ومعها .

وينهض هذا البحث على اختيار عينة تمثيلية وافية تنوب عن المسرح الشعرى العربى فى أحدث تجلياته ، بحيث تغطى مستويات مختلفة من الكتابة ، واتجاهات متباينة فيها ، تبعاً للمجتمعات والثقافات والقضايا المتعددة التى تمثل فى مجملها كامل الشرط التاريخى للإبداع . وتنطوى هذه العينة التمثيلية الوافية على أعمال درامية شعرية للشعراء : صلاح عبد الصبور ، محمد إبراهيم أبو سنة ، محمد مهران السيد ، أنس داود ، محمد الماغوط ، محمد أمجد سعيد ، عبد الرزاق عبد الواحد ، معين بسيسو ، أحمد بن ميمون ، محمد الفيتورى .

وفى الفصل الأول « أبعاد الحركة الدرامية بين اللغة والحدث » يتناول الباحث بالدرس والتحليل مفهوم الحركة الدرامية الذى

يفضى إلى تحديد ما يمكن أن ندعوه بـ (حدث اللغة) ، وما يمكن أن ندعوه بـ (لغة الحدث) . ثم يتناول اللغة الشعرية بوصفها مزدوجة تجمع بين بنية التعبير وبنية التصوير معاً ، كما تجمع بين العقل والحسى ، وبين المرئىّ والمتخيَّل ، طارحاً فكرة « الأدوار » التى تنبنى فى جوهرها على مفهومى القيمة المهيمنة ، والسياق . ومن خلال فكرة الأدوار يعيد الباحث طرح الفروق المميزة بين أنواع الخطاب الشعرى (الغنائى ، والملحمى ، والدرامى) من منظور (العامل الدلالى) ، مستبدلاً بـ « جامع النص » الذى اقترحه « جينيت » « الجامع العلامى » الذى يجعل من الإبدال بين أنواع الخطابات الثلاثة إبدالاً علامياً فى الأساس .

وإذا كان الباحث قد حدد الخطاب الشعرى الغنائى بوصفه رمزاً أيقونياً ، وحدد الخطاب الشعرى الملحمى بوصفه إشارة رمزية ، وحدد الخطاب الشعرى الدرامى بوصفه أيقونة إشارية ، فإن نموذج « الجامع العلامى » يتيح كذلك ــ بوصفه أساساً توليدياً ــ أن نبحث الأنواع الخطابية الأخرى التى تنتمى إلى : الأيقونة الرمزية ، والإشارة الأيقونية ، والرمز الإشارى . وسوف نلاحظ فى هذه الأنواع توالدات جديدة للبنية النصية ، تجمع بين مفهوم نوع خطابى ما ووظيفة نوع خطابى آخر فى تبادل مستمر بحيث نحصل منَ خلالها على « الغنائى الملحمى » و « الملحمى الدرامى » و « الغنائى الدرامى » .

ولابد حينئذ من تأكيد أربعة عوامل مهمة تحكم مصطلح « الجامع العلامى » ، وهى :

١ — تداخل مستويات العلامة .
٢ — القيمة المهيمنة بما هى فاعل علامى من ناحية (الأنا ، العالم ، الآخرون) وبما هى خصيصة أو تقنية علامية من ناحية ثانية (الإيقاع ، الحوار ، السرد ، الحركة فى السينما ، الزمن فى الموسيقى) .
٣ — دور « السياق » بوصفه وسيطاً بين « المهيمنة » ونوع الخطاب .
٤ — زمكانية العلامة .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن الدراما بوصفها أيقونة إشارية ، مركزاً على مفهوم المفارقة ، ومفهوم التناص ، وراصداً وظيفة كل منها ، محللاً طبيعة العلاقة بينهما ، وذلك انطلاقاً من العلامة ؛ حيث إن الدلالة العلامية للمفارقة Irony هى الأيقونة ، والدلالة العلامية للتناص Intertextuality هى الإشارة .

ويخلص الباحث من تطبيق نموذج « الجامع العلامى » إلى أن الدراما الشعرية تمثل فى جوهرها تعبيراً عن « مفارقة تناصية » من نوع ما ؛ إذ إنها تحاكى العالم وتشخصه فى انقسامه وتعارضه ، فتنقله وتصنع معه علاقة تشابه ، فيما تظل مستقلة عنه ، تشير إليه وتجاوره ، مُستبدِلَة عبر إيقاعها ومجازها على خصوصيتها فى الوقت نفسه . إنها لعبة (التناظر / التضاد) التى تضيف جدليةً أخرى إلى ضفيرة الجدل الكلىّ ، دون أن تفقد مرونتها فى إفساح هامش محدودٍ للإبدالات المختلفة . ومن ثَمَّ فإن مسألة (التداخل العلامى) تأخذ موقعها فى إطار النظرة العامة إلى العالم الدرامى بلغته وأحداثه ، حيث تعكس المفارقة ظلاً من التناص ، ويعكس التناص ظلاً من المفارقة . بيد أن هذه المسألة (أى التداخل العلامى) تظل بفضل « القيمة المهيمنة » واقعة تشغل مساحة ضيقة ، يمكن التضحية بها من أجل بناء النموذج الذى ينتظم وقائع ذات مساحة أوسع وأكثر فاعلية .

وفى الفصل الثانى « تحليل عملية التكوين الأسلوبى فى لغة الدراما الشعرية » يعود الباحث إلى فكرة (السياق) فيبرز أهمية تحديدها على الوجه الذى يبين ماهية التكوين الأسلوبى . ثم يعرض لفكرة (العوامل الجوهرية) وفكرة (الروابط التسامحية) بوصفهما الفكرتين اللتين أتاحتا له من قبل اقتراح نموذج رياضى فى تحليل لغة الدراما الشعرية ، فيعدلها وينميها بما يؤكد فاعلية النموذج ، ويطور من إمكاناته ، ويمنحه شموليته المنشودة .

يشرع الباحث بعد ذلك فى تطبيق النموذج الرياضى فى صورته الأكثر دقة (بوصفه نموذجاً صالحاً للتحليل السياقى) على عدد من المسرحيات الشعرية لشعراء مختلفين . ويخلص إلى تحديد ما أسماه بالسياقية المعزولة وما أسماه بالسياقية المحذوفة أو الفارغة . ثم يدرس خاصية الإيقاع فى الدراما الشعرية على مستويين :

١ — انحراف الشعر عن الشعر .
٢ — انحراف نمط الحوار الدرامى عن نمط الحوار الدرامى .

ويحاول الباحث أن يحصر العناصر الأساسية فى التكوين الأسلوبى على هذا النحو من الترتيب :

١ — الاختيار .
٢ — القوة غير الكلامية للكلام .
٣ — الربط / القطع .
٤ — قران المفاهيم النحوية المتباينة .
٥ — اللغة المعطاة .

وقد استند الباحث فى تحليل هذه العناصر الخمسة إلى أهم النتائج التى وصل إليها علم اللغة الحديث على يد « أوستن » و « جون لاينز » ، كما استند إلى أبرز ما وصل إليه « جاكوبسون » فى دراسته عن « نحو الشعر وشعر النحو » .

وفى الفصل الثالث والأخير « تحليل صورة المكان » يتناول الباحث المكان بوصفه « القيمة المهيمنة » فى النص الدرامى بوصفه عرضاً مجسداً بموقعه ، وبحركة أدائه ، وبممثليه ، إلى الحد الذى يستقطب المكانُ فيه الزمان إلى محوره . ويثير الباحث هذا

التساؤل : على أى نحو تتشكل صورة المكان وتفعل فى الدراما الشعرية ؟ وفى محاولة للإجابة عن هذا التساؤل الأساسى يرصد الباحث ــ تأسيساً على عدد من النصوص ــ خصوصية المكان الشعرى بوصفه فضاءً للّغة / الحركة ، يتجاوب مع مفهوم الشخصية الشعرية عن نفسها ، تلك الشخصية التى تغزل فى نسيجها الواقعى والأسطورى ، وتقترب حثيثاً من مفهوم « النموذج الأعلى » . والشخصية الشعرية شخصية محورية (غائبة أو حاضرة) ، تحرك المجال الدرامى حركة دائرية حول مركزها ، وتضفى من مثالها المتعالى ظلالاً ضافيةً على تنامى حركة الفعل والكلام .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى تحليل فلسفة المكان بوصفه مكاناً للكينونة ، ومكاناً للنفى ، ومكاناً للنزوع . كما يرصد مجالات التداخل والتخارج بين هذه الأمكنة ، وينفذ إلى دلالة الصورة الإدراكية للمكان وفقاً لرؤية « كانط » .

يتناول الباحث إنطلاقاً من هذه المقدمات ما يلى :

ــ صورة المكان بين الثبات والتغير .
ــ المكان بوصفه مولداً دلالياً أولياً .
ــ المكان الغائب .
ــ علاقات المكان .
ــ المكان بما هو كناية .
ــ المكان بما هو استعارة .
ــ المكان بما هو مجاز مرسل .

وتُعَدُّ النقاطُ السبعُ السابقةُ حقلاً تصنيفياً خصباً لاختبار فاعلية المكان فى الدراما الشعرية بوصفها نصاً وعرضاً على السواء .

وقد حاول الباحث ، فى مسار حركة الفهم والشرح والتحليل والتأويل ، أن يتمثَّل مقولةً رئيسيةً مؤداها أنه فيلسوف مرسل إلى عالم الأدب وفقاً لتعبير « بارت » ، وأنه يتحدث بطرائق عدة مثلما يتحدث الوجود ــ كما يقول ريكور ــ بطرائق عدة ، شريطة أن تندمج هذه الطرائق مجتمعة فى إطارٍ منهجىٍّ واحدٍ . يمنحها أعلى درجة ممكنة من التجانس والتكامل والاستقصاء .

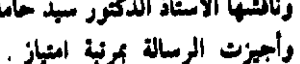


دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة المصرية

١٩٦٥ — ١٩٨١

عرض : حسين حمودة

●● عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث حسين حمودة إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة .
وقد أشرف على الرسالة المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ،
وناقشها الأستاذ الدكتور سيد حامد النساج ، والأستاذ الدكتور طه وادي .
وأجيزت الرسالة بمرتبة امتياز .



سعى هذا البحث إلى تناول أعمال القاص والروائي يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ — ١٩٨١) ، الذي عاش ومات في مصر ، وكتب عدداً من الأعمال القصصية والروائية ، التي لها أهميتها في سياق الكتابة القصصية والروائية في مصر والوطن العربي ، في الثلث الثالث من هذا القرن ، والتي تستحق ـ بجانب ما نالته من دراسات نقدية ومتابعات صحفية ، عدة ـ أن تدرس درساً أكاديمياً يحللها في ترابطها جميعاً .

وقد حاول هذا البحث أن يكشف عدداً من الملامح والعناصر الفنية في عالم هذه الأعمال ، على مستوى التنوع الذي يجعلها تنتمي إلى بنيات متعددة ، وعلى مستوى الوحدة التي تنتظمها كلها ، كما حاول أن يكشف ارتباط هذه الأعمال بنوع من « التجريب » المتصل ، ونهوضها على فكرة أساسية تتمثل في المراوحة بين الاستفادة من تقنيات الإبداع القصصي والروائي الحديث ، وتمثل جماليات الإبداع الجماعي الموروث . وقد حاول البحث ـ قبل هذا كله ـ ربط أعمال يحيى الطاهر عبد الله بالموروث القصصي والروائي في مصر ، السابق عليها ، وحاول ـ بعد هذا كله ـ أن يكشف التصور الثابت ، القار والكامن في هذه الأعمال ، على تطورها ، وعلى امتدادها الزمني .

وقد انقسم البحث إلى تمهيد ، وخاتمة ، وثمانية فصول .

في التمهيد ـ أشار الباحث إلى فكرة « التطورات المختلفة » ، في أعمال يحيى الطاهر ، التي ترتبط بكون مشروع الكاتب ، أو القطاع الأكبر منه ، لا ينفصل عن نوع من « التجريب » المتصل ، والبحث الدائب عن طرائق للتعبير جديدة ، واستكشاف ـ أو إعادة استكشاف ـ مناطق جديدة للكتابة ، وكيف أن هذه « التطورات المختلفة » (التي تتحقق بما يشبه حركة التيار المائي في النهر ، حيث تتجاور في هذا التيار الحركة الطولية المتجهة للأمام مع المنبع إلى المصب ، مع الحركة الجانبية من الضفتين للوسط ، فيما يعرف في علم الفيزياء بقانون الحركة الدوامية للغازات والسوائل) ـ ترتبط بالمحور الأساسي الذي تدور حوله هذه الأعمال ، والمتعلق بجدل الإبداع الفردي والجماعي ، في أعمال الكاتب .

كما أشار الباحث ، في التمهيد ، إلى بعض الأدوات المنهجية التي اعتمدها في تحليل أعمال الكاتب ، فأكد استبعاد الاتكاء على سيرة حياة الكاتب لكشف عالمه الفني ، كما أشار إلى بعض الأدوات البنيوية التي استخدمها بصورة إجرائية ، جزئية ، وإلى استفاداته من بعض مفاهيم البنيوية التكوينية ومصطلحاتها ، ومن أهمها فكرة العلاقة بين الإبداع الفردي والإبداع الجماعي ، وهي فكرة محورية ، كامنة خلف مشروع البحث كله .

وفي الفصل الأول (الستينيات والسبعينيات : ملامح الواقع ، ملامح الكتابة وقضاياها) ، قدم الباحث تناولاً سريعاً لأهم الملامح التي وضحت في فترة الستينيات والسبعينيات ، على مستويات الواقع المختلفة ، كما تناول بعض القضايا الخاصة بالكتابة القصصية والروائية في تلك الحقبة ، مشيراً إلى هزيمة ١٩٦٧ وأثرها على الكتابة القصصية والروائية ، وإلى القول ـ الذي شاع إلى حد ما ـ « بموت » القصة أو « أزمتها » . ثم ركز الباحث على العلاقة بين الكتابة في هذه الحقبة والموروث القصصي والروائي في مصر ، السابق عليها ، منذ بدايات هذا القرن ، مركزاً على استفادة الكتاب الذين ظهروا في الستينيات والسبعينيات من التحققات القصصية والروائية السابقة عليهم ، وأيضاً من القضايا التي أثيرت لدى الرواد ، وخصوصاً قضية العلاقة بين الكاتب المعاصر والموروث العربي الفصيح (المقامة ، الكتابات التاريخية .. إلخ) ، والموروث الشعبي ، وارتباط هذه القضية بقضية البحث عن طابع محلي في الكتابة القصصية والروائية المصرية ، وهي القضايا التي تثيرها ـ أكثر من غيرها ـ أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

كذلك أشار الباحث إلى استفادة كتاب الستينيات والسبعينيات من موروث « الكتابات الريفية » السابقة عليهم ، وإلى استفادة يحيى الطاهر من هذه الكتابات . كما توقف عند علاقة تجربة يحيى الطاهر بتجربتي كل

من محمود طاهر لاشين ويحيى حقي . وأخيراً تناول الباحث ارتباط الكتابات القصصية والروائية ، في الستينيات والسبعينيات ، بتجريب متعدد الاتجاهات ، وأشار إلى الهموم والظواهر الفنية الأساسية في هذه الكتابات ، والتيارات التي تنتظمها ، وموقع يحيى الطاهر بين هذه التيارات .

وفي الفصل الثاني : « بنية التناقض والتضاد » (ثنائية القرية والمدينة) ـ تناول الباحث مجموعة يحيى الطاهر « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » ، كاشفاً الأفلاك التي تدور فيها قصصها ، وتركيز عالم هذه القصص على تجسيد التضاد بين شخصيات محورية والعالم الخارجي ، ثم تحقق هذا التضاد على مستويات البناء الفني المختلفة . فالعلاقات الممزقة بين « الذاتي » و « التاريخي » ، التي تشكل حيزاً أساسياً في تناولات هذه القصص ، تتحقق من خلال النمط البنائي الذي تعتمده ، وكيفيات رصد الحدث ، والتقاطعات على مستوى الزمان والمكان ، وفي المستويات اللغوية بوجه عام . وهذا التضاد ، من ناحية أخرى ، يرتبط ، فيما يرتبط ، بتجسيد ثنائية قائمة بوضوح في قصص هذه المجموعة الأولى للكاتب ، بين عالمي القرية والمدينة ، وهي ثنائية يتم التعبير عنها ـ داخل القصص ـ على مستويات متنوعة .

وفي الفصل الثالث « بنية التعدد والتراكب » ـ (اكتشاف الجماعة المنفية) تناول الباحث ـ أولاً ـ مجموعة الكاتب « الدف والصندوق » ، محللاً فيها « الراوي » بما هو لسان حال أعراف الجماعة القصصية ، وبما هو تجاوز للزمان والمكان المتعينين ، ومحللاً « الزمن » بوصفه عنصراً مهيمناً وفاعلاً في قصص المجموعة ، قائماً على نوع من « التواتر » والاطراد ، والاستعادة المتكررة ، التي تجمل الماضي صيغة ثابتة وحيدة ، والتحديد الجزئي لوحدات الزمن بما ينأى عن « التفتيت » إلى وحدات صغيرة . وأيضاً حلل الباحث « المكان » في قصص هذه المجموعة ، على مستوى فاعليته بما هو عنصر فني متداخل مع العناصر الأخرى . كذلك تناول الشخصيات القصصية التي يرصدها الكاتب بمنحى قريب من رصد شخصيات الرسوم المصرية القديمة ، وحلل توتر هذه الشخصيات مع الأعراف والموروثات ، وخلص إلى تحديد عالم هذه المجموعة كما ظهرت عبر عناصرها الفنية المتنوعة ، مرتبطة ببنية قائمة على التعدد والتراكب .

وتناول الباحث ـ ثانياً ـ رواية « الطوق والإسورة » ، فأشار إلى الأواصر بينها وبين « الدف والصندوق » ، ثم حلل عالمها القائم على جدل « المركزية » والاستقلال النسبي لبعض الأجزاء ، كما تناول « الراوي » فيها ، بما هو امتداد للراوي في « الدف والصندوق » ، واللغة بما هي مركب حي من أصوات متعارضة ومتعددة تعبيراً عن تعدد مراكز الوعي ، وتداخل الزمان والمكان في « المكان التاريخي » القائم على تعدد وتراكب واضحين ، ثم متوقفاً عند تجسد هذا التعدد والتراكب على المستويات الفنية الأخرى .

وفي الفصل الرابع « البنية التعبيرية الغنائية » (نشيد الضياع في المدينة) تناول الباحث القسم الأول من مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ، مشيراً إلى اتجاهات أربعة فيها :

١ ـــ المراوحة بين تقنيات القصة القصيرة والقصيدة الغنائية .
٢ ـــ رصد التفصيلات الصغيرة بمنحى تسجيل مواز لحركة الشخصيات الداخلية .
٣ ـــ الاتجاه التعبيري .
٤ ـــ المراوحة بين الرصد الداخلي والرصد الخارجي .

وحلل الباحث هذه القصص ، في هذه الاتجاهات ، مركزاً على أبعاد البنية الأحادية ، التعبيرية الغنائية فيها ، ومتوقفاً عند انتفاء التعددية ، وغياب الحدث الخارجي ، واعتماد المونولوجات الداخلية غير المتصارعة ، والعالم بوصفه نتاجاً لتأمل الذات والعالم الخارجي ، وانتهاء الراوي لمنظور واحد ، شعري ، واللغة الغنائية ، الشعرية ، في هذه القصص .

وفي الفصل الخامس : « بنية المراوحة بين القصة والحكاية الشعرية » (رحلة الصعود والسقوط) تناول الباحث ـ أولاً ـ مجموعة الكاتب « حكايات للأمير » ، وتناول ـ ثانياً ـ قصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » .

في « حكايات للأمير » ، رصد الباحث علاقة قصصها بـ « ألف ليلة وليلة » ، التي تتجاوز « المحاكاة » إلى « التمثل » ، ورصد الوشائج بين راويها والرواة الشعبيين ، حيث استعادة الوظيفة القولية ، الشفاهية للحكي ، وحيث اعتماد الاستدراكات والعبارات الموظفة لعقد صلة بين القائل والسامع .... إلخ . ثم حلل الباحث الزمن في هذه المجموعة ، والعلاقة بينه وبين الزمن في الحكايات الشعبية ، وتناول الشخصيات في قصص المجموعة ، التي تصاغ (في تمردها الفردي على واقعها ، وفي حلمها بتجاوزه ، وانتهائها بالسقوط الأخير) من خلال تأكيد ما يشبه « المغزى الأخلاقي » المحتفى به في الحكايات الشعبية . كما حلل الباحث كيفية نمو عناصر الحدث ، وتراتب الأحداث ، وتعدد المستويات اللغوية ، بما يقترب من البحث عن « صوت جمعي » ، حيث تتجاوز وتتفاعل في قصص المجموعة مستويات عدة ، تتمثل « علامات » لغوية قديمة وحديثة ، وكيف تشارك كل هذه العناصر في صياغة البنية الخاصة لقصص هذه المجموعة ، القائمة على مراوحة بين استخدام تقنيات القص الحديث ، وتمثل جماليات الحكايات الشعبية .

وتناول الباحث ـ ثانياً ـ قصة الكاتب « حكاية على لسان كلب » ، مقدماً قراءة لها ، ثم محللاً تركيبها حسب مثال « بروب » الوظائفي ، وتطويرات جريماس له ، ومتناولاً عناصر بنيتها كلها ، القائمة على المراوحة نفسها .

وفي الفصل السادس : « البنية الاحتفالية » (الجنة المؤقتة والجحيم الدائم) تناول الباحث ـ أولاً ـ عمل الكاتب « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، وتناول ـ ثانياً ـ روايته « تصاوير من التراب والماء والشمس » ، بعد مقدمة حدد فيها ملامح العالم الاحتفالي ، الكرنفالي ، كما حلله ميخائيل باختين ، على أساس أن هذا المدخل أنسب المداخل إلى هذين العملين من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

والمدخل الكرنفالي ، الاحتفالي ، الذي استخلصه باختين من التراث الروائي الغربي ، مستمداً جذوره من الاحتفالات الشعبية القديمة التي اندثرت وتحولت إلى تقاليد أدبية ، ليس مدخلاً دخيلاً على هذين العملين من أعمال يحيى الطاهر . فالاحتفال الأساسي الذي توقف عنده باختين (احتفال عيد الحمقى) له مواز حرفي في احتفال (عيد النوروز أو النيروز) القديم في مصر ، واحتفال (سلطان الطلبة) الذي مازال يقام في المغرب . والتقنيات الأدبية التي توصل إليها باختين (وأشار إلى وجودها في بعض الأعمال لرابليه وسيرفانتس ، وبوكاشيو ، وجوجول ، وإدجار آلان بو ـ وتوقف عند ملامحها ، بشكل أساسي ، عند دستويفسكي) ، تتحقق ـ فيما يرى الباحث ـ لدى كثير من كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين بوجه خاص .

وقد رصد الباحث ، في هذين العملين ، البنية الاحتفالية القائمة على إهدار القوانين والمواصفات ، واندماج الشخصيات في وحدة وهمية ولكن وثيقة ، والمكان الاحتفالي والزمان الاحتفالي بما هما تكثيف لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وأيضاً فإنه إسقاط لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وصياغة الشخصيات بما هي شخصيات احتفالية قائمة على مبدأ تكافؤ الأضداد ، وطقس المصارحة والتعرية في الحوار ، والضحك بما هو موقف احتفالي ، وتداخل الأزمنة ، ورؤية الزمن الخارجي على أنه « من الجحيم » أو « آخر الزمان » (فترة السبعينيات في مصر) ، والبنية اللغوية المفتوحة على بنيات

أكبر ، والإسقاط الوهمى للمواضعات ، والخروج المتكرر من « الجنة » إلى « الجحيم » ، ومن « الجحيم إلى الجنة » ، والنقاشات الاحتفالية حول المعايير الأخلاقية . . إلى آخر العناصر التى ترتبط بالبنية الاحتفالية فى عالم هذين العملين .

وفى الفصل السابع : « بنية التجريد والاختزال » (العودة إلى الرحم) تناول الباحث مجموعة الكاتب الأخيرة « الرقصة المباحة » ، مشيراً — أولاً — إلى قصصها التى تنتمى إلى البنيات السابقة ، ومحللاً — ثانياً — قصصها التى ترتبط بمنحى اختزالى ، تجريدى ، أحادى ، يجسد الانسحاب من عالم الحضارة انسحاباً كاملاً ، بعد وصولاً بمنحى « النزوع البدائى » — الذى بدا فى بعض أعمال الكاتب السابقة — إلى نقطته الأخيرة .

وقد حلل الباحث ، فى هذه القصص ، غياب تحديدات الشخصيات ، والحدث ، والزمان ، والمكان ، والرحلات النكوصية إلى ما قبل الحضارة ، والعودة إلى مفردات عالم أوّلى ، ومشاعر غريزية أولى ، واعتماد « السلاسل اللغوية » والوحدات الإشارية الإيحائية بديلاً عن تحديد العالم ، والاحتفاء بالمستويات المونولوجية الداخلية ، الأحادية ، التى يختفى فيها الصراع والتعدد ، وارتباط كل ذلك بجدل بين « الحضارة » و « الطبيعة » ، ينتهى إلى ما يشبه محاولة العودة ، لا إلى « منبع » و « وحدة متلاحمة أولى » ، بل إلى ما يشبه محاولة العودة إلى الرحم الأول ، المتلقى الشامل ، والمدمر الشامل .

وفى الفصل الثامن : (عالم يحيى الطاهر — مرتكزات وثوابت) ، تناول الباحث — أولاً — « أسطورة الكاتب » كما تحققت فى أعمال الكاتب ، وتناول — ثانياً — بعض « التيمات » والصور القصصية المتكررة فى هذه الأعمال .

و « أسطورة الكاتب » ، اصطلاحاً بالمعنى الذى حدده الدكتور شكرى عياد ، تومىء إلى مرتكز ثابت ، أساسى ، فى أعمال يحيى الطاهر ، على تنوع هذه الأعمال ، وعلى امتدادها الزمنى ، وتسهم فى صنع وحدة هذه الأعمال جميعاً .

وأسطورة الكاتب ، فى عالم يحيى الطاهر ، كما كشف الباحث تفصيلاً ، تتحقق من خلال تصور كامن ، ثابت ، فيه تصبح صورة « الغابة » تعبيراً عن العالم الإنسانى المعاصر بكل تعقيداته . ليتجسد — فى أعمال الكاتب — كل ما يرتبط بالعالم الإنسانى من تفاوتات طبقية ، و « مكانات » اجتماعية ، ومن أوجه متعددة للصراع أو لانتفاء الصراع ، ومن تعقيدات تشمل ملامح المدنية والقانون و الإنجازات والمكتشفات التى وصل إليها الإنسان منذ بداية حياته الاجتماعية على الأرض وحتى الآن ، فى الحاضر القصصى والروائى ، يتجسد ذلك كله من خلال مفردات غابة أولية ، ذات طابع غير زمنى وغير مكانى . وفى هذا الإطار تظل تتردد فى نصوص الكاتب جميعاً تراكيب بعينها ، ورموز بعينها ، واختزالات بعينها — وكلها مرتبطة بعالم « الغابة » — وكأنها تمثل « أيديولوجيا » ثابتة فى أعمال الكاتب بما هى نص متصل .

وقد رصد الباحث تحقق هذا التصور لأسطورة الكاتب من خلال مجموعة من نصوص الكاتب ، القائمة على اعتماد عالم الغابة ومفرداتها : الحيوان ، الطيور ، النباتات ، الحشرات ، وامتداد ذلك كله إلى تصور « الأرض / الأم » ، وإلى مفردات الطبيعة المحيطة بعالم الغابة : الشمس ، الآلهة القديمة ، بصورها المتعددة فى عالم الكاتب ، والشتاء والمطر والظلمة بما هى متوالية تقود إلى عالم « السجن » ، والريح بما هى مفردة متعددة الأوجه . . إلخ .

وأخيراً أشار الباحث إلى بعض « التيمات » والصور القصصية الثابتة ، والمتكررة ، فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، التى تمثل ، بجانب صورة « الغابة » ، مرتكزاً أساسياً من مرتكزات العالم الفنى لهذا الكاتب .

وفى خاتمة البحث ، أشار الباحث إلى أهم النتائج التى توصل إليها تحليله لأعمال يحيى الطاهر ، راصداً الملامح العامة للبنيات التى تنتظم أعمال الكاتب ، والملامح المرتبطة بالرحلة التى قطعتها هذه الأعمال فى مراوحتها بين اعتماد التقنيات الفنية الفردية ، وتمثل الجماليات الجماعية الموروثة ، ثم مشيراً إلى بعض الموضوعات التى لم يستطع استكمالها ، والتى تستحق أن يستكملها باحثون آخرون .



رسائل جامعية

رسالة ماجستير بعنوان :
مجلة الثقافة (١٩٣٩ـ١٩٥٢)

دراسة تاريخية وفنية

عرض : عزة بدر

■■ تعد المجلات الأدبية سجلاً للنتاج الفكرى فى بيئته المعنوية وظروفه الدافعة ؛ ومن ثم فإن دراسة الأدب العربى المعاصر فى مثل هذه المصادر من شأنها أن تضع أيدينا على نشأة المذاهب الأدبية وتطورها فى تتابع زمنى محكم ، من أسبوع إلى أسبوع ، أو من شهر إلى شهر ، أو طبقاً لدورة المجلة .

ولا شك أن الدراسات العلمية فى مجال الصحافة الأدبية قد أفسحت المجال لدراسة ما يمكن أن يؤديه التأريخ للمجلات الأدبية فى العمل على متابعة مظاهر تطوير الأدب واستحداث فنون أدبية جديدة ؛ فلم تقتصر تلك الصحافة على نشر الإنتاج الأدبى فحسب ، بل أفردت صفحاتها للبحث فى تاريخ الأدب نفسه ، وفى الأجناس والمذاهب الأدبية ، فضلاً على القضايا النقدية . كذلك كانت المجلات الأدبية الجسر الذى عبرت عليه الثقافة الأجنبية إلينا ، وعلى صفحاتها دارت المناقشات حول كيفية الإفادة مما حققه الغرب من جهة ، وإحياء التراث من جهة أخرى ، على نحو أغنى الحياة الفكرية والأدبية المعاصرة .

ومجلة « الثقافة : ١٩٣٩ — ١٩٥٢ » التى أصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، والتى امتدت حياتها أربعة عشر عاماً ، من أهم المجلات الأدبية التى صدرت فى هذه الحقبة ، وذاع صيتها ؛ إذ إنها أشفت عن كنوز الأدب والعلم فى الشرق ، والأدب الوافد من الغرب ، وكانت تقوم بدور ضخم فى إرساء دعائم نوع من الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية ، كما كانت منبراً صدرت عنه أصوات عدد كبير من المفكرين والأدباء العرب .

و « مجلة الثقافة من ١٩٣٩ — ١٩٥٢ » موضوع العرض فى هذا العدد هو الرسالة التى تقدمت بها الباحثة عزة عوض بدر للحصول على درجة الماجستير فى الإعلام من قسم الصحافة ـ جامعة القاهرة ، وقد أشرف على الرسالة د. محمد سيد محمد ، ود. سامى عزيز ، ود. نجوى كامل . وتتكون الرسالة من خمسة أبواب ، تضمنت خمسة عشر فصلاً .

ويعد الفصلان الأول والثانى منها تمهيداً للدراسة ؛ إذ تتناول فيهما الباحثة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى الحقبة من ١٩٣٩ — ١٩٥٢ ، نظراً لغنى هذه الحقبة التى تركت بصماتها على البنيان الاقتصادى والاجتماعى وعلى الفكر السياسى المصرى ؛ فقد ظهرت قضايا كثيرة ، أثارت نقاشاً حاداً فى مجال الصحافة والسياسة والتاريخ . وتقول الباحثة إن فهم هذه الحقبة موضوع الدراسة من هذه النواحى كان مهماً لوضع مجلة « الثقافة » فى مكانها من تلك الظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والصحفية لمعرفة دورها فى هذا الواقع تأثراً وتأثيراً . ومن ثم استخدمت الباحثة فى هذه الدراسة المنهج التاريخى بصفة

أساسية ، فحرصت على جمع الأصول والمصادر والمراجع ، وتعرف الحقائق التاريخية وتنظيمها وعرضها عرضاً ملائماً ، استناداً إلى أعداد مجلة « الثقافة » بوصفها وثيقة صحفية أساسية .

وقد قسمت الباحثة تلك الحقبة التاريخية إلى مرحلتين :

١ — مرحلة الحرب العالمية الثانية من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ .

٢ — مرحلة محاولات التحرر الوطنى ، من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ .

وقد عنيت الباحثة برصد الظروف الثقافية فى تلك الحقبة التاريخية وأهم القضايا الفكرية المطروحة فيها ، مثل قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والدعوة إلى تمصير الأدب ، والدعوة إلى الترجمة عن الغرب . وقد خصصت الفصل الثانى من دراستها لهذه القضايا التى تجلت فيها تيارات فكرية مختلفة ، وتصارعت فيها الرؤى حول تيارات الأصالة والمعاصرة ؛ فقد كانت تلك الحقبة مرحلة التحضير للثورة ، والتخلص من الاحتلال . أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه الباحثة أوضاع الصحافة بعامة فى الحقبة موضوع الدراسة ، التى شهدت قيام الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩ ، التى كانت السبب فى إعلان الأحكام العرفية وفرض الرقابة على البريد وعلى الصحف ، وتعيين رقيب للمطبوعات . ولم يقتصر الأمر عند ذلك على تطبيق العقوبات على ما ينشر فى الصحف ، حتى وإن كان الرقيب — فى أثناء قيام الأحكام العرفية — قد أجاز نشره . وقد أدت الطريقة التى روقبت بها الصحف ، وعوملت بها حرية النقد ، إلى أن الصحف كادت أن تكون نشرة واحدة ، وغابت حرية الرأى . وفى تلك الظروف المتأزمة للإنذار فى فبراير من عام ١٩٤٢ ، نتيجة لنشرها ما أمرت إدارة الرقابة بحذفه . وقد عانت المجلة أيضاً من أزمة الورق التى أحدثتها ظروف الحرب ، فأثر ذلك على حجم المقالات ، حيث خفض عدد الصفحات فى المجلة . ومن أجل هذا كله كان هذا الفصل الخاص بالوقوف على ظروف الصحافة بعامة فى تلك الحقبة مهماً ، وذلك لمعرفة الظروف الخاصة التى صاحبت ظهور مجلة « الثقافة » ، والتى كان لها أثر فى حياتها .

وفى الباب الثانى من الرسالة عرضت الباحثة لمسيرة المجلة منذ صدورها حتى احتجابها ، فقسمته إلى ثلاثة فصول ، تناولت فى الفصل الأول منها نشأة المجلة ودور اللجنة فى إصدارها ، وتحدثت فى الفصل الثانى عن الطابع الخاص المميز لها وعن تطورها ، ثم تناولت فى الفصل السادس أزمتها واحتجابها .

وقد صدرت مجلة « الثقافة » عن لجنة التأليف والترجمة والنشر ، التى أصدرت من قبل مجلة الرسالة (١٩٣٣) . وتعود جذور تكوين اللجنة إلى عام ١٩١٣ ، وكان معظم أعضائها من المعلمين والمشرفين على شئون التعليم فى مصر ، بل ضمت ما يقرب من تسعين عقلاً مفكراً رأوا أن الأساس الثقافى العام هو أهم مظاهر الوحدة فى الأمة ، وأن هذا الأساس لا يمكن إلا أن يكون إنسانياً . ومن هنا فقد وصفت الباحثة اتجاهات أعضاء اللجنة بأنها كانت اتجاهات وطنية لا شك فيها ، تتسم باتخاذ العلم والثقافة أساسين للإصلاح والجهاد ، وكان هدفها صنع الإحساس الخاصة بالفرد ، أو ما يمكن أن نسميه نشر الوعى بالإصلاح عن طريق ترقية المجتمع وتثقيفه .

وقد تميزت « الثقافة » بطابع مميز ، وصفه الدكتور فؤاد زكريا بقوله :

> إن شخصية أحمد أمين كانت تطبعها كلها بطابعه الخاص ، وإن هذه المجلة وغيرها من مجلات مثل « الرسالة » لأحمد حسن الزيات ، و « الكاتب المصرى » لطه حسين ، لم تكن تمثل تيارات كاملة بقدر ما كانت تمثل أشخاصاً .

ولكن الباحثة تؤكد من خلال دراستها أن مجلة « الثقافة » لم تكن لتحمل الطابع الشخصى لأحمد أمين ، وإنما عبرت عن جماعة كونها عدد من المفكرين هم مؤسسو لجنة التأليف والترجمة والنشر ، فكانت بذلك تصدر عن مؤسسة لا عن فرد . وقد تعدى دورها مجرد إصدار مجلة معبرة عن اتجاهات هؤلاء الأعلام وأفكارهم إلى مجال النشر والترجمة ، بحيث اتسمت إسهاماتهم فى المجلة بالطابع العلمى ، والميل إلى التأصيل والتنظير . ومن أهم أعضاء اللجنة : أحمد أمين ، وأحمد لطفى السيد ، وطه حسين ، وعبد الرازق السنهورى ، وأحمد حسن الزيات ، وإسماعيل القبانى ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمد عوض محمد ، وأحمد زكى ، وكثيرون غيرهم .

أما الباب الثالث فهو من أهم أبواب الدراسة ؛ إذ تعرضت فيه الباحثة لإسهامات مجلة « الثقافة » فى الآداب والنقد والتذوق الفنى . وقد قسمته إلى أربعة فصول تناولت فى الفصل الأول منها ما قدمته المجلة فى مجال النقد الأدبى والأدب المقارن والنقد المسرحى والإذاعى والسينمائى ، وفى مجال نقد الفنون التشكيلية ، وتحدثت فى الفصل الثانى عن الأدب النسائى ، أو الصفحة التى خصصتها المجلة للنسائيات ، وخصصت الفصل الثانى للكلام عن أدب السير والتراجم وعرض الكتب ، وتناولت فى الفصل العاشر إسهامات المجلة فى مجالى القصة والشعر .

لقد استهدفت المجلة القيام بدور واضح ومؤثر فى التيار الثقافى والأدبى فى مصر ، وأتاحت الفرصة أمام الكتاب ليس فى مصر وحدها ولكن فى أجزاء كثيرة من الوطن العربى ، فكان من كتابها عراقيون وسوريون ومغاربة ، أسهموا جميعاً فى تحرير المجلة ورفعة شأنها . ففى مجال النقد الأدبى والفنى نشرت مجلة « الثقافة » كما كبيراً من الإنتاج القصصى المعاصر ، كما نشرت كثيراً من القصص المترجمة عن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والروسية وغيرها ، فمهدت بذلك لمرحلة جديدة فى تاريخ القصة المصرية .

فقد واكب الاتجاه إلى الترجمة والتعريب الاتجاه إلى تأليف القصص ، فقدمت « الثقافة » قصصاً لكتاب مصريين تحت عنوان « قصص مصرية » . ومن هؤلاء الكتاب : محمد فريد أبو حديد ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمود تيمور ، ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى ،

وصلاح الدين ذهنى ، ويوسف جوهر .

وتعد من أهم ما نشرته « الثقافة » محاولات محمد فريد أبو حديد لبعث أنفاس جديدة فى فن القصة ، بإحياء القصص التراثى ، وبعث الروح فى القصة التاريخية . وقد نشرت قصصه تلك مسلسلة على صفحات مجلة « الثقافة » ، ومنها « الملك الضليل » ، و « زنوبيا » ، و « مذكرات جحا » .

وفى مجال النقد الأدبى اهتمت المجلة بمعالجة بعض النظريات النقدية التى اشتمل عليها التراث النقدى العربى ، كما تناولت « الثقافة » قضية المذاهب الفنية فى تصنيف الأدب ، وقضية الشعر الحر والشعر المنثور ، وفن القصة وشروط كتابتها ، وغيرها من قضايا أدبية .

لذلك اهتمت المجلة بمتابعة الإنتاج الفكرى والثقافى والأدبى ، وما يصدر من كتب وروايات ودواوين شعرية ، فتناولتها بالنقد فى مقالات متفرقة ، حيناً وفى أبواب ثابته حيناً .

وقد تبارت على صفحات مجلة « الثقافة » أقلام نقاد كبار عرفتهم الساحة الأدبية حينذاك ومازالوا يثرون حياتنا الأدبية المعاصرة ، مثل شوقى ضيف ، ويوسف خليف ، وعز الدين إسماعيل ، وكمال نشأت وبنت الشاطىء ونعمات فؤاد .

كما شارك من البلدان العربية : شكرى فيصل ، وصلاح الدين المنجد ، ووداد سكاكينى (من سورية) ، وغائب طعمة فرمان (من العراق) .

وقد اهتمت المجلة بتأصيل النظريات النقدية وإحياء التراث النقدى العربى . ومن أبرز جهود كتاب المجلة فى ذلك ما كتبه شوقى ضيف تحت عنوان « النقد العربى تراث مجهول » ، وكذلك ما كتبه تحت عنوان « على هامش النقد العربى » . ويرى شوقى ضيف فى هذه المقالات أن تراث الأدب العربى النقدى تراث مجهول ، لم يأخذ ما يستحق من الدراسة . ويؤكد « أن النقد العربى ليس محدود الطاقة ، فإن فى دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ما يتيح للناقد الحديث وضع نظرية التعبير الفنى وضعاً نهائياً » .

كذلك حاول شوقى ضيف فى مقالاته « بالثقافة » أن يقدم محاولات لفهم بعض الكتب التراثية وشرحها ، مثل كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، وأن يوضح منهجه فى فهم الشعراء وإبداعاتهم . وقد كان شوقى ضيف فى هذا يصدر عن منهج المجلة فى اكتشاف كنوز التراث الأدبى ، ومحاولة البحث عن الأصالة ، وإيجاد حلقة الوصل بين النقد العربى المعاصر والنقد العربى القديم .

أما بالنسبة للإنتاج الشعرى المنشور فى مجلة « الثقافة » فتقول الباحثة إنه بالرغم من أن سنوات الحرب العالمية الثانية ، والتحولات الفكرية الكبرى التى كانت امتحاناً قاسياً للرومانسية العربية ، مدرسة الانسحاب والهروب إلى الوجدان الفردى باستثناءات قليلة ، وبرغم ارتفاع دعوة الشعر الجديد التى تزعمتها فى العراق نازك الملائكة ، التى بدأت حركتها عام ١٩٤٧ ، وتلاها بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتى ، وتمرد عبد الرحمن الشرقاوى على النهج الشعرى القديم ، فقد استمرت القصائد الشعرية المنشورة بمجلة « الثقافة » على نهجها الكلاسيكى ، مستندة إلى العمود الشعرى ، ذاتية فى علاقتها بأصحابها وبرؤاهم الشعرية الشاحبة . غير أن المجلة حاولت أن تتدارك الأمر وتلحق بالقصيدة الشعرية الثائرة ، فنشرت فى أواخر عهدها لصلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الخميسى ، وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد فوزى العنتيل وغيرهم .

ومن شعراء البلاد العربية نشرت مجلة « الثقافة » لعبد الوهاب البياتى ، وبلند الحيدرى ، وكاظم جواد ، وإبراهيم الوائلى (من العراق) . ومن السودان أسهم الشعراء : محمد الفيتورى ، وجعفر حامد البشير ، وتوفيق البكرى ، ومحيى الدين فارس . ومن فلسطين نشرت للشاعر معين توفيق بسيسو ، كما نشرت لعبد المجيد بن جلون (من المغرب) ، ولنسيب عريضة من شعراء المهجر .

وفى مجال أدب السير والتراجم تناولت مجلة « الثقافة » ، سيرة كثير من الزعماء والمصلحين الوطنيين ، كما ترجمت لبعض العلماء والأدباء المعاصرين . ويؤكد أحمد أمين أهمية كتابة السير والتراجم بقوله :

« النفس أكثر ولوعاً برجال قومها ومعرفة سر عظمتهم ومناحى عبقريتهم تشعر بأنه الحديث عنهم حديث عنها ، والكلام عن نبوغهم إعزاز لها وبعث لحياتها . والأمم فى نهضتها أحوج ما تكون إلى عرض النماذج وتقديم المثل » .

وكان إدراك مجلة « الثقافة » وكتابها لهذه الحقائق ، واهتمامها بالسير والتراجم جزءاً من اهتمام المجلة بحركة الإحياء والتجديد ، على أساس أن المؤرخين القدماء عرضوا التاريخ عرضاً يتفق وذوقهم وأسلوبهم ، فكان لابد من من أدباء ومؤرخين يدركون القديم ويفهمون أسراره وخفاياه ، ويدركون روح العصر وحاجة أهله إلى تقديم هذه الثروة فى أسلوب يسوغ عرضه وتفهم لغته .

لقد رأى بعض كتاب مجلة « الثقافة » مثل محمد سعيد العريان أن هذه التراجم جزء من التاريخ لابد من الاهتمام به ، على أساس أن هذا اللون من الأدب الذى ينقل إلينا صوراً لأهل العصر الذين نعاشرهم ونعايشهم ونبايعهم ونشاربهم على اختلاف مراتبهم فى الاجتماع وتأثيرهم فى الحياة ، هو الفن الذى يسجل للأجيال صورة كاملة عن ناس هذا الجيل الذين برزت أسماؤهم لسبب أو لآخر . إنه يلفت النظر إلى العناية بالترجمة للذين عاشوا العصر فكونوا ملامحه بصورهم المشرقة والوضيعة ، من خلال نظرة علمية وشمولية ، فيقول متساءلاً :

« ماذا يعرف التاريخ عن صالة ببا ، وكازينو بديعة ، ومسرح الكسار ، وليالى منيرة المهدية ، وسهرات يوسف وهبى ، ومرقص أخوات رشدى ، وما أثر أولئك فى تلوين حياة القاهرة وتكوين شباب الجيل ؟ ! » .

وبهذه النظرة الواسعة كتبت الترجمات فى مجلة « الثقافة » ، فقامت المجلة بإحياء ذكرى بعض الشخصيات القومية البارزة فى مجالات الفكر والأدب والفن ، فكان ذلك محاولة منها لبحث هذه السير وعرضها عرضاً جديداً يستهوى القارىء ويدفعه إلى التأسى بهم ، فنشرت ترجمات لحياة بعض علماء العرب مثل : جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وابن النفيس ، وأبى حيان التوحيدى ، كما ترجم لحياة بعض الزعماء الوطنيين ، مثل سيرة مصطفى كامل وسعد زغلول . وتقول الباحثة إن المجلة قد حرصت على استيفاء عناصر الترجمة من حيث تقصى حياة المترجم له ، والاستعانة بأقوال معاصريه وآرائهم فيه ، وإبراز ملامح العصر الذى عاشت فيه الشخصية وتأثرها بها .

أما الباب الرابع فقد تناولت الباحثة فى الفصل الأول منه القضايا الثقافية والفكرية فى مجلة « الثقافة » ، وأما القضايا الاجتماعية والاقتصادية التى عرضت لها المجلة فقد تناولتها الباحثة فى الفصل الثانى ؛ وأما القضايا السياسية التى طرحتها المجلة ، سواء منها الوطنية والعربية والعالمية ، فقد تحدثت عنها الباحثة فى الفصل الثالث .

ومن أهم القضايا الثقافية والفكرية التى برزت فى المجلة ، تلك القضايا التى اشتملت عليها المعارك الأدبية التى حاولت فيها مجلة « الرسالة » . ومن أبرزها معركة أحمد أمين مع زكى مبارك حول قضية تأثير الأدب الجاهلى على الأدب العربى ؛ فقد كتب أحمد أمين تحت عنوان « جناية الأدب الجاهلى على الأدب العربى » ، ورد عليه زكى مبارك على صفحات مجلة « الرسالة » بأكثر من عشرين مقالة ، معارضاً فيها ما ذهب إليه أحمد أمين . وقد كتب زكى مبارك مقالاته تحت عنوان « جناية أحمد أمين على الأدب العربى » . وكذلك من أبرز المعارك الأدبية المعركة التى دارت بين محمد مندور وسيد قطب ، والتى أثيرت على صفحات مجلتى « الثقافة » و « الرسالة » حول دعوة محمد مندور إلى « الشعر المهموس » التى بدأت على صفحات « الثقافة » ؛ إذ دعا مندور إلى نبذ الخطابية والتعبيرات الزاعقة الجوفاء التى سادت الأدب شعراً ونثراً ، ودعا إلى نوع من الأدب المهموس ؛ يعنى أدباً أليفاً وإنسانياً ، بعيداً عن الخطابية التى تتغلب على الشعر فتفسده وتبعد به عن النفس والصدق والدنو من القلوب . وقد رد عليه سيد قطب فى مجلة « الرسالة » مهاجماً لوجهة نظره ، قائلاً إنه يريد أن يقصر أنواع الأدب على نوع خاص بذوقه الشخصى . وقد استمرت مقالات الكاتبين فى معركة أدبية على صفحات المجلتين .

أما المعركة الأدبية الثالثة ، فقد كانت بين أحمد أمين فى « الثقافة » وتوفيق الحكيم على صفحات « الرسالة » ، وكان مدارها حول قضية : هل الفن للفن ، أم الفن للمجتمع ؟ . وقد التزم فيها أحمد أمين جانب الدور الاجتماعى للأديب ، فى حين نادى الحكيم بأن الفن للفن ، متمثلاً برأى أندريه جيد إذ قال إن الفن لا ينبغى أن يثبت شيئاً ولا أن ينفى شيئاً ، إنما هو شىء كالسحر ينفذ إلى النفوس .

وقد أسهمت هذه المعارك الأدبية فى إثراء الحياة الثقافية المصرية ، وفى تنشيط الحوار بين المجلات الأدبية فى ذلك الوقت ، فخلقت لهذه المجلات قراءً ومتابعين .

أما بالنسبة للقضايا الاجتماعية التى اهتمت بها مجلة « الثقافة » فكانت قضايا الإصلاح الاجتماعى فى مصر ، وما ارتبط بها من رعاية أحوال العمال والفلاحين ، فطالبت المجلة بحقوق المواطنين الأساسية :

المياه النظيفة ، والرعاية الصحية ، كما طالبت بتحقيق العدل الاجتماعى ، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص ، وناقشت مشكلات الأسرة المصرية ، فنادت برعاية الطفولة وتنظيم الأسرة ، كما أكدت دور المرأة فى المجتمع ، فاهتمت بقضايا تعليمها وعملها .

كذلك صرفت المجلة عنايتها إلى مشكلات التعليم وطرق إصلاحه فى مصر ، على أساس أنه جزء مهم من عملية الإصلاح الاجتماعى . كذلك عنيت المجلة بالقضية الاقتصادية ومقدرات الاقتصاد فى مصر ، الذى كان قد وصل إلى حالة سيئة وقتذاك بسبب تأثره بالحرب العالمية الثانية ، وبسبب سيطرة الاحتلال على أهم موارد الاقتصاد المصرى ، فناقشت المجلة مشكلة البطالة ، ودعت إلى حماية الصناعات الوطنية . وكانت تصدر فى معالجتها للقضايا الاقتصادية فى ذلك الحين عن سياسة ترى فيها أن الأمور الاقتصادية من أخص شئون الأمم ، وأن مسائل الدخل والأجور ومستوى المعيشة من أخص ظواهر الحياة الاجتماعية والسياسية التى تحتل فيها الجماهير المكان الأول . وتقول الباحثة إن مجلة « الثقافة » رأت أن من واجبها ومن واجب رجال الاقتصاد تبسيط عرض المسائل الاقتصادية حتى تكون فى مستوى الأفهام العامة .

وقد عرضت الباحثة لأهم القضايا السياسية التى طرحتها مجلة « الثقافة » ، وأهمها ما يتعلق بالقضية الوطنية ، والمطالبة بالاستقلال . وترى الباحثة أن موقف المجلة الوطنى قد اتضح واتخذ شكلاً حاداً بعد الحرب ، وبعد إخفاق المفاوضات مع إنجلترا ، وبعد عرض القضية الوطنية عرضاً هزيلاً على مجلس الأمن ، فنددت بإنجلترا ، وطالبت بإلغاء المعاهدة معها ، ونشرت من المقالات ما يحيل القارىء فوراً إلى مأساة الاحتلال ، فأثارت الشعور الوطنى ، ونبهت الأذهان إلى مقاومة المستعمر .

وتؤكد الباحثة من خلال رسالتها أن المجلة بعد أن تحققت الأمانى الوطنية وقامت الثورة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، كانت فى طليعة المباركين بالثورة والمستبشرين بها . وقد استمرت تؤدى دورها فى دعم ما تراه صحيحاً ، ونقد ما تراه باطلاً ، فنادت بحل الأحزاب ، وتطهير الحياة السياسية المصرية من أذناب الاحتلال ، وأذناب الأحزاب والمستوزرين ، وأتباع الملك السابق ، كما طالبت بتحديد الملكية ، وبفرض الضرائب التصاعدية على الدخول لتقليل الفرق بين الدخول العالية ، والحد الأدنى للدخول ، التى كانت قد بلغت حينذاك درجة مخيفة ، على أساس أن المثل الأعلى للأمة أن يشعر

الناس كلهم بأنهم سواسية ، إن جاز اختلافهم فى شيء فإنما يكون فى القيم الذاتية لا فى المسائل الاعتبارية .

وعلى المستوى العربى تقول الباحثة إن مجلة « الثقافة » دعت إلى تحقيق الوحدة العربية بشتى الطرق ، كما دعت إلى إنشاء حلف عربى ، فنادت بتحقيق الوحدة العربية عن طريق تحقيق الوحدة الاقتصادية ، وتحقيق المشروع الثقافى بتبادل المنتج الفكرى بين البلاد العربية لتقوية الوحدة الثقافية ، كما دعت المجلة إلى توحيد المناهج الدراسية فى البلاد العربية . وقد تأكدت مواقف المجلة فى دعم الوحدة العربية وفى مساندتها للجامعة العربية فى جميع مراحل تطورها .

كذلك ساندت المجلة قضايا التحرر الوطنى فى البلاد العربية ؛ وكان من أهم القضايا العربية التى تناولتها قضية فلسطين .

ولم تهتم مجلة « الثقافة » بمعالجة القضايا الوطنية والعربية فحسب ، بل دعت كذلك إلى السلام العالمى وعدم الانحياز ، فأسهمت بذلك فى خلق الإحساس لدى المثقف المصرى بدوره الإيجابى ، وبمسئوليته فى صنع التاريخ وفى الأحداث العالمية .

أما الباب الخامس والأخير من الرسالة فقد تناولت الباحثة « الفنون التحريرية » فى مجلة « الثقافة » فى الفصل الأول منه ، وتناولت جوانب الإخراج الفنى فى هذه المجلة فى الفصل الثانى منه .

وقد ركزت الباحثة فى هذا الباب على أهم الفنون التحريرية التى استخدمت فى مجلة « الثقافة » ، وفى مقدمتها فن المقال بأنواعه ؛ فهو أكثر فنون التحرير ظهوراً فى المجلة ، حيث شهدت صفحات المجلة أقلام أعلام كتاب المقالة فى النثر الأدبى المعاصر ، ومنهم : أحمد أمين ، وزكى نجيب محمود ، ومحمد عبد الله عنان ، ومحمد عوض محمد ، وأحمد زكى ، وعبد العزيز البشرى وغيرهم .

كما عرفت مجلة « الثقافة » الحديث الصحفى فى شكل حديث الشخصية وفى شكل الاستفتاء وهو نوع من حديث الجماعات .

كما أفردت المجلة مكاناً لنشر الأخبار ، التى كانت فى معظمها أخباراً أدبية وثقافية متاحة ، لا يبذل المحرر فى سبيل الحصول عليها جهداً كبيراً ، كما غلبت عليها صفة المحلية .

أما إخراج مجلة « الثقافة » فقد كان ــ كما تقول الباحثة فى الفصل الأخير من رسالتها ــ إخراجاً ثابتاً إلى حد كبير ؛ إذ لم يشمل التغيير سوى غلاف المجلة ، فتعددت أشكال إخراجه الفنى . وقد استطاعت المجلة ، برغم إمكاناتها الطباعية المتواضعة ، أن تستخدم اللون ، وأن تستغل تلك الإمكانات، للخروج بمظهر لا يخل بفن العرض ، وإن كان الاهتمام بالشكل والإخراج يأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة إلى العناية بالموضوع .

وقد اختتمت الباحثة رسالتها بأهم النتائج والتوصيات ومنها :

١ ـــ دراسة أسباب احتجاب المجلات الأدبية والثقافية .

٢ ـــ دعم المجلات الأدبية والثقافية مالياً لكى تستمر فى أداء رسالتها .

٣ ـــ تطعيم المجلات الأدبية بعناصر جديدة وفتح المجال أمام المبدعين الجدد .

٤ ـــ تنمية الحوار بين المجلات الأدبية ، والالتفات إلى قضايا المجتمع الفكرية والثقافية الحقيقية .

٥ ـــ تشجيع إجراء الدراسات العلمية فى مجال الصحافة الأدبية ، وتطوير مناهج دراسة المجلات الأدبية ، وإلقاء الضوء على أنسب المناهج وأصلحها لإجراء هذه الدراسات .

٦ ـــ تطوير المجلات الأدبية القائمة فى الساحة ، ايماناً بدور المجلة الأدبية فى إثراء ثقافة الأفراد وتطوير الأدب .

٧ ـــ حماية الدوريات والمجلات من الإهمال ، وترميمها وتصويرها بالميكروفيلم ، وتوزيع نسخ منها على الهيئات العلمية المهتمة بالدراسات الإنسانية والثقافية .

٨ ـــ الاهتمام بمجال الترجمة ، وتنشيطها على أن تنشر أهم الترجمات فى المجلات الأدبية المتخصصة .

٩ ـــ تبادل التراث الأدبى أو المجلات الأدبية المصرية مع المجلات العربية الأدبية والثقافية ، وعقد الندوات لمناقشة دور المجلة الأدبية ومشكلاتها ، ومحاولة الاستفادة من هذه الدراسات فى تطوير المجلات المعاصرة .



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

- الأدب العربى المقارن
العنوان الأول والنص الأول
« توثيق وتعليق »
- الطبعة الأولى من كتاب « شعر حافظ »
لإبراهيم عبد القادر المازنى

نصوص من النقد الغربى الحديث

- ت . س . إليوت
- جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
بيير جيرو
- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير

الأدب العــربى المقــارن

العنوان الأول والنص الأول « توثيق وتعليق »

حسام الخطيب

- « تمهيــــد »

درجت المصادر المعروفة حول تاريخ الأدب المقارن العربى على نسبة الريادة المصطلحية والنظرية إلى فخرى أبو السعود من خلال سلسلة مقالات بهذا العنوان نشرها فى الرسالة فى عام ١٩٣٦ . فى البحث الحالى محاولة علمية لتصحيح هذا التاريخ شكلاً ومضموناً ، وتثبيت تاريخ جديد مفاده أن خليل هنداوى كان أسبق من غيره إلى استخدام المصطلح ، وكان الكاتب الوحيد فى الثلاثينيات الذى قدّم فى الدوريات العربية تحديداً للمدلول الذى ينطوى عليه هذا المصطلح .

من أجل التنقيب فى هذه الناحية ، وفى تاريخ الأدب المقارن العربى بوجه عام ، روجعت معظم الدوريات الأدبية العربية المهمة ، ولاسيما خلال النصف الأول من القرن العشرين ، مثل المقتطف ، الرسالة ، الثقافة (مصر) ، وبنتيجة الفحص تبين ما يلى :

— ليس لمصطلح (الأدب المقارن) وجود فى فهارس مجلة المقتطف (١٨٧٦ — ١٩٥٢) .

— كانت الرسالة هى السباقة إلى استخدام هذا المصطلح فى عام ١٩٣٦ ، ولكنه اختفى من صفحاتها بعد هذا العام ، فكأنه كان طفرة لم تستمر .

— ظهر المصطلح فى الثقافة فى عام ١٩٤١ ، ولكن على شكل عنوان فرعى ، ولم يتكرر كثيراً حتى نهاية الأربعينيات .

— فى نهاية الأربعينيات بدأ المصطلح يتكرر ، ولكن أيضاً على قلة . ومن أبرز إطلالاته عنوانان بقلم المقارن الفرنسى المعروف ايتيامبل Etiemble ، ظهرا فى الكاتب المصرى (رئيس التحرير طه حسين) عامى ١٩٤٧ — ١٩٤٨ ، وكتبا خصيصاً للمجلة .

— تظهر مجلة الآداب اللبنانية ـ العربية فقراً شديداً فى استعمال المصطلح ، وهى التى حملت رسالة الثقافة العربية من الرسالة المصرية .

— تظل الدوريات العربية حتى الآن قليلة الاحتفال بالمصطلح .

— نشط المصطلح فى السبعينيات من خلال مجلة المعرفة (دمشق) ، وفى الثمانينيات من خلال المعرفة والآداب الأجنبية (دمشق) وفصول (القاهرة) .

— ظهرت بعض الأعداد الخاصة بالأدب المقارن ابتداء من السبعينيات ، أبرزها أعداد المعرفة (دمشق) ، عالم الفكر (الكويت) ، الآداب الأجنبية (دمشق) ، الموقف الأدبى (دمشق) فصول (القاهرة) .

وهذه مجرد مقدمة تعريفية ، وإطار للبحث الحالى ؛ لذلك لم تقرن بالتوثيق اللازم هنا ، وسوف تنشر هذه المادة العلمية الموثقة فى فرص لاحقة .

العنوان الأول :

خلافاً لكل ما نشر سابقاً فى هذا الموضوع ، يتبين من مراجعة الدوريات العربية ذات الاتجاه الأدبى منذ أوائل القرن العشرين حتى منتصفه[1] أن أول استعمال محدد لمصطلح (الأدب المقارن) ظهر بقلم خليل هنداوى (حلب ـ سورية) على صفحات مجلة الرسالة[2] المصرية بتاريخ ٨ / ٦ / ١٩٣٦[3] من خلال العنوان الطويل التالى :

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يدعوه الفرنجة « littérature comparée »

فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر

لفيلسوف العرب أبى الوليد بن رشد*

— تلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوى

وقد تكرر العنوان نفسه فى أعداد ثلاثة تالية ؛ إذ نشر بحث الهنداوى مُنَجَّماً ، على عادة الرسالة فى ذلك الحين . والمرجح أن مصطلح (الأدب المقارن) اكتسب شيئاً من الذيوع بفضل هذا العنوان المثير ، الذى تكرر فى أربعة أعداد متلاحقة[4] ، ربما للمرة الأولى فى تاريخ الصحافة الأدبية العربية ، وكذلك فى تاريخ الكتاب العربى الذى لم يعرف هذا العنوان قبل عام ١٩٤٨ .

إن هذا السبق التاريخى إلى استعمال مصطلح (الأدب المقارن) مقروناً برديفه الفرنسى ، أو أصله على الأصح ، شديد الأهمية فى تاريخ الأدب العربى الحديث . ويزيد الأمر أهمية أن الدراسات السابقة لتاريخ الأدب العربى المقارن ، متضمنة دراسات كاتب هذه السطور ، لم تلتفت إلى هذا السبق ، وكانت تنسب الريادة لفخرى أبو السعود فى سلسلة مقالاته عن الأدب المقارن فى مجلة الرسالة نفسها وفى السنة نفسها .

ومن أقدم الدراسات التى تثبت هذا الحكم ـ بل ربما كانت الأقدم إطلاقاً ـ دراسة محمد يوسف نجم الرائدة بعنوان « العناية بالأدب المقارن » ، وهى تبدأ على النحو التالى بحكم ليس فيه أى تحفظ :

« أول من عُنى بالأدب المقارن فى الأدب العربى الحديث هو المرحوم فخرى أبو السعود ، فى تلك المقالات التى نشرها على صفحات الرسالة سنة ١٩٣٥ — ١٩٣٧ ، وقارن فيها بين الأدبين الإنجليزى والعربى »[5] .

غير أن معظم الأحكام المتعلقة بالبدايات الأولى للمصطلح استقت من دراسة تالية مفصلة للأستاذ عطية عامر ـ وهو من أوائل المتخصصين فى الأدب المقارن فى مصر . وفى هذه الدراسة التى قدمها المؤلف للمؤتمر التحضيرى للرابطة العربية للأدب المقارن (عنابة ـ الجزائر ، ١٩٨٣) ونشرها فى مجلة فصول[6] القاهرية عام ١٩٨٣ ، يعلق على عنوان جانبى لإحدى مقالات فخرى أبو السعود (فى ٢١ / ٩ / ١٩٣٦) وضع قبل العنوان الرئيسى للمقالة ، وظهر فيه مصطلح « فى الأدب المقارن » بقوله : « هذا العنوان الجانبى هو (فى الأدب المقارن) ؛ وهذه أول مرة ـ فى رأينا ـ يظهر فيها اصطلاح (الأدب المقارن) فى تاريخ الدراسة الأدبية العربية فى مصر »[7] .

ولا تشير هذه الدراسة إلى تقرير محمد يوسف نجم ، الذى ذُكر آنفاً ، وتغفل كذلك مقالات خليل الهنداوى التى سبقت الإشارة إليها ، والتى ظهرت قبل ذلك بثلاثة أشهر فقط ، وحملت عنوان « الأدب المقارن » بشكل رئيسى ، كأنها لم تلفت نظر عطية عامر ، ربما لأنه كان يتتبع فخرى أبو السعود فقط . والواقع أن مقالات فخرى أبو السعود تثير مشكلة ـ لم يجر الالتفات إليها قبل الآن ، ربما بتأثير حماسة الاكتشاف التى تطغى على الباحثين فى حالات كثيرة . وهذه المشكلة ذات شقين :

الأول : هل كان العنوان الفرعى الصغير (من الأدب المقارن) من وضع فخرى أبو السعود ؟ أم من وضع محرر المجلة ؟

الثانى : هل كان لدى أبى السعود وعى ، ولونسبى ، بأن الأدب المقارن هو نظام معرفى أو تخصص أدبى ذو شخصية نوعية ؟

وبالنسبة للشق الأول من المشكلة يميل المرء إلى تأكيد أن العنوان الفرعى (فى الأدب المقارن) كان من وضع محرر مجلة الرسالة ، للأسباب التالية :

(أ) أن المقال الذى حمل شارة (فى الأدب المقارن) وسط سلسلة من المقالات الرائدة التى كتبها فخرى أبو السعود فى موضوع المقارنة أو التأثير المتبادل بين الأدب العربى والأدب الإنكليزى ، وأحياناً الأدب الغربى بوجه عام . ويحمل المقال المعنى العنوان التالى :

« فى الأدب المقارن : الأثر الأجنبى فى الأدبين العربى والإنجليزى »[٨] .

وكان فخرى أبو السعود قد نشر قبل ذلك خمس مقالات على الأقل فى موضوعات مقارنية ، أتت خالية من شارة الأدب المقارن ، كان أولها فى عام ١٩٣٥ بعنوان :

« ظواهر متماثلة فى تاريخى الأدبين العربى والإنكليزى »[٩] .

ومعظم هذه المقالات ذو طبيعة مقارنية واضحة ؛ ومع ذلك لم تشر أى من مقالاته هذه إلى مصطلح الأدب المقارن أو مفهومه ، لا من قريب ولا من بعيد . وفجأة يأتى المقال المعنىّ « الأثر الأجنبى . . . » ، ويحمل شارة (فى الأدب المقارن) ، ثم تستمر هذه الشارة مع مقالات أبى السعود المتلاحقة ، ولا يلاحظ الإنسان أى فارق بين المقالات التى سبقت شارة الأدب المقارن والمقالات اللاحقة التى حملتها ، على نحو يؤكد بوضوح أن هذه الشارة من وضع محرر مجلة الرسالة ، الذى لم يكن يترك أى مقال دون أن يضع عليه تصنيفاً محدداً ، مثل : فى الأدب الغربى ؛ فى الأدب الفرنسى ؛ القصة ؛ ذكريات وتجارب ؛ الترجمة ؛ فصول ملخصة من الفلسفة اليونانية ، إلخ . . ثم إن عطية عامر يتناول الموضوع تناولاً شكلياً ولا يذهب إلى ما هو أبعد من المصطلح ، أى يسأل هل تكشف مقالات (أبو السعود) عن أية إشارات إلى فهم المصطلح ، مع أن محمد يوسف نجم ، الذى سبقه بعقدين من الزمن ، تطرق إلى هذا الموضوع ، وانتهى فيه إلى تأكيد خلوّ ذهن (أبو السعود) من نظرية الأدب المقارن ؛ وهو استنتاج صحيح تماماً . يقول نجم :

« والحقيقة أن هذه المقالات تناولت هذين الأدبين من حيث وجوه الشبه والاختلاف ، دون الاعتماد على نظريات الأدب المقارن التى تعنى بدراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التى كتب بها . . . »[١٠] . وكذلك مما يشير إلى أن عطية عامر لم يكن مبرأً من التسرع فى معالجته لموضوع فخرى أبو السعود أنه يقرر أن خاتمة مقالات (أبو السعود) كانت فى نهاية عام ١٩٣٦ بمقال : « أثر الترف فى الأدبين العربى والإنجليزى »[١١] . ويبدو أن عامر لم يكمل قراءة فهرس مجلد عام ١٩٣٧ ؛ ذلك أن فخرى أبو السعود استمر فى نشر مقالاته ذات الطابع المقارنى ، مع ازدياد جرأته فى المغامرة المقارنية بين الأدبين العربى والإنكليزى(*) . وهذا ما يزيد فى تقديرنا لريادته فى باب المقارنة التطبيقية ، ولكن ليس من ناحية السبق إلى المصطلح ، أو السبق النظرى بوجه عام .

وقد حمل آخر مقال له من هذه السلسلة عنوان : « التشابه والاختلاف فى الأدبين العربى والإنجليزى »[١٢] ، وكان ذلك فى ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ . وبعد ذلك توقف أبو السعود عن نشر مثل هذه المقالات ، واتجه إلى الشعر .

(*) يلاحظ القارىء : أنى أكتب كلمة إنكليزى بالكاف ، وأحافظ على الطريقة الشائعة فى كتابتها بالجيم كلماوردت مقبوسة . والحق أن المسألة محيرة ؛ فلماذا لا تكتب بالغين ، شأنها شأن : غوغول وبورغسلافيا وأوغندا .

ولكن المجلة أيضاً توقفت عن استخدام شارة الأدب المقارن ، ونسى هذا المصطلح تماماً حتى توقفها الأول عام ١٩٥٢ ، وذلك على الرغم من أنها ظلت تفسح المجال عريضاً لدراسات أو مقالات مشابهة لمقالات فخرى أبو السعود ، ولاسيما مقالات جريس القسوس (الأردن) حول موضوعات من الأدب العربى والأدب الانكليزى ،(١٣) ، ظهر بعضها مع مقالات أبو السعود ، ولكنه لم يحمل شارة (الأدب المقارن) ، بل حمل شارة (فى الأدب الإنجليزى) .

(ب) ومما يرجح أن المجلة هى التى كانت تضيف هذه العنوانات الفرعية أو الشارات ، حذف هذه العنوانات من الفهرس الأسبوعى ، وكذلك من الفهارس العامة السنوية ، التى كانت تنشرها الرسالة . ومن هنا كان الباحث الذى يكتفى بمراجعة فهارس الرسالة لا يقع على عنوانات الأدب المقارن ، التى تخص فخرى أبو السعود ، فى حين أنه يقع على عنوان خليل هنداوى « اشتغال العرب بالأدب المقارن » ؛ لأنه عنوان رئيسى من وضع المؤلف نفسه . ومما يدعم هذه الحجة ويزيد المرء يقيناً أن المجلة نفسها لم تكتف بعنوان خليل هنداوى الطويل نسبياً ، بل أضافت إليه من عندها شارة خاصة ، فكان هناك عنوان فرعى فى رأس الصفحة على الشاكلة التالية :

« ضوء جديد على الأدب العربى » . وقد ظهر هذا العنوان فى المقالات الأربع جميعاً .

وهكذا لو قصرت المناقشة على الناحية التاريخية الشكلية الخالصة لكان من المؤكد أن قصب السبق فى اعتماد مصطلح « الأدب المقارن » يعود إلى خليل هنداوى الذى استخدمه بتاريخ ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، وليس لفخرى أبو السعود الذى استخدمه ، أو استخدمته المجلة ، ربما لتزيين مقاله ، بتاريخ ٢١ / ٩ / ١٩٣٦ ، وربما أيضاً تأثراً بسبق الهنداوى .

الشق الثانى (المشكلة المعرفية) :

وبانتهائنا من مناقشة الشق الأول نكون قد فرغنا من بحث الجانب الشكلى الخارجى من قضية تاريخ المصطلح ، ورجحنا أن يكون خليل هنداوى هو الأسبق . والحق أنه لو تركت جميع الحجج جانباً ، وقرىء فهرس الرسالة بالتسلسل التاريخى ، بصرف النظر عن التحقق من واضع شارة الأدب المقارن ، يكون خليل هنداوى هو الأسبق بثلاثة أشهر .

على أن الشق الثانى من المسألة ، وهو المتعلق بالمشكلة المعرفية ، لا يقل أهمية عن الشق الأول فى إثبات سبق الهنداوى . وربما كان الهنداوى صاحب أول نص عربى (مفهومى) فى موضوع الأدب المقارن . ومن حق هذا النص أن ينشر على الملأ ؛ وهذا ما سوف نفعله فى نهاية هذا المقال .

فإذا بدأنا بفخرى أبو السعود نجد أن استخدام شارة الأدب المقارن فجأة فى منتصف سلسلة مقالاته لم يقدم ولم يؤخر خطوة واحدة ، لا فى منهج العرض ولا فى بؤرة التركيز . وتكاد مقالاته تكون حلقة متجانسة من المقابلات بين الأدب العربى والأدب الإنكليزى أو الغربى بوجه عام . وإنه ليمس مسّاً شديداً صلب موضوعات الأدب المقارن كما عرفت فى فرنسا فى الثلاثينيات على يد بول فان تييغم(١٤) ، وجان ــ مارى كارى ، وماريوس فرانسوا غويار(١٥) . فهو مثلاً يتحدث عن التأثر والتأثير ، والعلاقات والتماثلات ، ولاسيما فى مجال الظواهر التاريخية ، وغير ذلك . لكنه ، مع ذلك ، لم يشر ــ ولو مرة واحدة ــ فى سلسلة هذه المقالات إلى الحقل المعرفى الذى تنضوى تحت لوائه هذه الموضوعات . وبالطبع ليس من واجب كل إنسان إذا كتب أن يقول إننى أكتب فى التاريخ أو الجغرافيا أو الأنثروبولوجيا (وإن كان ذلك أفضل) ، ولكن من واجب أى رائد لحقل جديد تماماً أن ينبه ــ إذا كان على بينة من أمر ما يفعله ــ إلى أهمية الحقل الجديد الذى يطرقه ، وكذلك إلى طبيعته ومنهجيته . ويلاحظ شىء من عزوف أبو السعود عن أية مناقشة نظرية للمصطلحات ، ربما بتأثير حرارته الداخلية فى عملية المقارنة العربية الإنكليزية . فهو حين يقارن مثلاً بين (الرومانسية والكلاسية فى الأدبين العربى والإنكليزى)(١٦) ، لا يكلف نفسه أية مشقة فى مناقشة المصطلح ، لا من حيث الصياغة ولا من حيث المدلول ، مع أن هذا الأمر كان يستحق منه التفاتة ؛ لأنه ، من ناحية الصياغة على الأقل ، خرج نسبياً عن المصطلح الذى شاع فى مصر حينذاك ، وهو الرومنتيكية والكلاسيكية ، وكان له الفضل فى السبق إلى المصطلحين (الرومانسية والكلاسية) ، اللذين لقيا قبولاً متزايداً فيما بعد على مستوى الوطن العربى كله ، ولكن بشكل أبطأ فى مصر . أما إذا اعتمد المرء ــ كما اعتمد عطية عامر ــ على تأكيد الريادة بفضل انضواء موضوعات أبو السعود فى منطقة الأدب المقارن ، فهناك حجج ووقائع فى الرسالة

نفسها ، من شأنها أن تحجب عن أبو السعود أى سبق بارز . ذلك أن موضوع المقارنات والمقابلات لم يكن جديداً بل هو قديم قدم عصر النهضة ؛ بدأ مع الطهطاوى والشدياق ونجيب الحداد ، وتبلور فى مطلع القرن العشرين على يد روحى الخالدى وسليمان البستانى . وفى الرسالة نفسها كان هناك التزام منذ العدد الأول بإعطاء أفضلية واضحة للأبحاث ذات الطابع المقارنى التطبيقى . ولو كانت المناقشة ذات منحى تطبيقى خالص لكان الدكتور عبد الوهاب عزام هو صاحب الفضل والسبق ؛ فمنذ العدد الثانى من الرسالة بدأ عزام بنشر سلسلة مقالات عن « الأدب الفارسى والأدب العربى »[١٧] . ومن هنا نبدأ ــ كما كان يقول خالد محمد خالد . ذلك أن أقرب شىء إلى الأدب العربى من الناحية المقارنية هو الآداب الإسلامية . وقد أكمل عزام السلسلة فى بضعة أعداد لاحقة ، ثم حصر كلامه بالأدب الفارسى بعد ذلك من خلال سلسلة طويلة من المقالات ، لم تنقصها المقابلات ولا دراسة التأثيرات التاريخية . والحق أن الدوريات العربية فى مصر كانت تعج فى الثلاثينيات بأمثال هذه المقارنات التطبيقية ، ومنها مقالات ماريوس شميل فى المقتطف[١٨] ، وكذلك حسن رشيد نور[١٩] ، ودريني خشبة ، وعباس محمود العقاد ، وطه حسين وغيرهم . وسوف يقع أى قارىء فى خطأ فاحش إذا ظن أن غرض هذا الكلام النيل من دور فخرى أبو السعود فى الدراسة الأدبية والنقدية ؛ فهذا الرجل يعد من أوائل الدارسين ذوى النزعة العلمية العصرية ، وكان واسع الأفق شديد الإخلاص لعلمه ومبادئه . وما نظن إلا أن ظلماً شديداً أحاق به من ناحية الإهمال على الأقل . والجميع مطالبون بإنصافه ، ولكن الحقائق التاريخية والعلمية هى صاحبة الاعتبار الأول . وهناك وجهة أخرى لإنصاف هذا الباحث العالم والفنان فى وقت واحد ؛ فقد كان شاعراً رائداً أيضاً[٢٠] .

أما خليل هنداوى فهو كذلك قد حاق به ظلم شديد ؛ إذ لم يشر أحد حتى الآن إلى نصه الرائد حول مصطلح الأدب المقارن ومدلوله . وإلى أن تظهر وثائق جديدة يمكن القول إنه أول من استخدم هذا المصطلح وشرحه من خلال وعى نوعى لا تحسس عام . وقد كتب الهنداوى مقدمة لبحثه عن شرح ابن رشد ، فى مقاله الذى جرى استهلال البحث الحالى به ، بلغ تعداد كلماتها (٢٧٠٠ كلمة) ، أى ما يكفى لأية مقالة تأسيسية مركزة على الطريقة العصرية ، كشف فيها عن وعى نظرى فائق ، على الأقل من النواحى التالية :

(أ) فرق منذ البدء بين المقارنة بمفهومها العام وبين المقارنات الحديثة النشأة ، وأشار إلى أن الأدب العربى القديم حفل بأشكال المقارنات فى الماضى . وحدد الفارق الأساسى بين الطريقتين فى أن المقارنات التى عرفها العرب سابقاً كانت تجرى بين أديبين ينتميان إلى لغة واحدة وأدب قومى واحد ، فى حين أن المقارنات الحديثة تجرى « بين أدباء أمتين مختلفتين ثقافة واتجاهاً وشعوراً »[٢١] .

(ب) أشار إلى أن الأدب العربى القديم كان « سيد نفسه ، لا يميل إلى اقتباس قواعد البلاغة من غيره » ؛ لذلك طوى العرب الأدب اليونانى لأنه لم يرُقْهم ، وغيره أيضاً[٢٢] . ومن هنا كانت أهمية شرح ابن رشد لكتاب أرسطو ؛ إذ إنها تدل على أن العرب جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية . وابن رشد هو « العربى الأول الذى كتب عن الأدب بطريق المقارنة »[٢٣] .

(جـ) عبرت المقدمة عن قلق المؤلف من مصطلح الأدب المقارن ؛ ففى العنوان أولاً تطالعنا ملاحظته (الأدب المقارن أو ما يدعوه الفرنجة Litterature Comparee) . وفى المقدمة لم يذكر هذا المصطلح ثانية ، وإنما بدا أنه يميل إلى استخدام مصطلح (الأدب بالمقارنة) ، وأحياناً (الأدب بطريق المقارنة) . وهو بذلك يعبر عن وعى فائق ؛ لأن هذا المصطلح (الأدب المقارن) مازال حتى اليوم موضع جدال . ومقترحه حول (الأدب بالمقارنة) قد يحمل حلاً للإشكال المصطلحى . وهو يعرف تماماً ما يعنيه هذا المصطلح :

« هذا هو الأدب بالمقارنة ؛ يعمل على درس ميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب ــ كما قلت ــ حديث الخلق ، شجع على نشره شيوع رسالة الأدب الإنسانى . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب إلى هذه الرسالة »[٢٤] .

(د) يدعو المؤلف فى ختام المقدمة إلى الإقبال على الأدب بالمقارنة حتى يتم تقريب الأدب العربى من الآداب العالمية ، وإخراجه عن عزلته التى ارتضاها لنفسه فى القديم . وهو ينطلق فى هذا من تجربة ابن رشد الرائدة . ويبلور الهنداوى أفكاره بطريقة مركزة ، تشير إلى أنه لو تابع السير فى مسالك الأدب المقارن لكان له شأن أى شأن . ويلفت النظر فى أفكاره هذه تأكيده القضايا التالية دون مواربة أو تردد .

— العرب فى الماضى جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا منها ، ولكن ليس على كثرة ، فالفلاسفة أشد إقبالاً على ذلك .

— دراسة الأدب الأجنبى اليوم أكثر ضرورة مما كان عليه الأمر فى الماضى .

— آداب العالم اليوم تتمازج وتتحد فكراً ومنهجاً .

— لا يليق بنا أن نترك الأدب العربى محصوراً فى عزلته بحجة صيانته ووقايته ، إذ ليس هناك ما يخشى منه الأدب العربى .

— صيانة الأدب العربى فى تعريضه للهواء والنور لا فى حجبه عنها .

— يجب أن يبقى أدبنا محتفظاً بألوانه ، معتدا بها ، معتزاً بخصائصه[٢٥] .

والخلاصة أنه من خلال استقراء الدوريات الأدبية الرئيسية فى فترة الثلاثينيات ، يتبين أن صاحب الاستعمال الأول لمصطلح الأدب المقارن هو خليل هنداوى وليس فخرى أبو السعود كما كان شائعاً ، وأن خليل هنداوى استخدم هذا المصطلح عن بينة ووعى ، وناقش مدلوله ، وشعر بقلقه ، فكان صاحب السبق شكلاً ومضموناً ، إلا أن تظهر وثيقة جديدة ، وليس هذا مستبعداً فى تاريخ المعرفة . ويظل لرسالة أحمد حسن الزيات العربية المصرية الفضل الأول ، والقِدْح المعلى .

* * *

وختاماً ، يبدو أنه من الضرورى جلاء نقطة أخرى فى تاريخ الأدب العربى المقارن ، سبق أن أثرناها فى مناسبات علمية عدة ، وهى أهمية روحى الخالدى (القدس ١٨٦٤ — ١٩١٣) فى ريادة الدراسات التطبيقية فى الأدب العربى المقارن ، وذلك من خلال كتابه المثير : « تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو » ، الذى نشرته دار الهلال بمصر فى عام ١٩٠٤ . وكان كاتب هذه السطور قد أعاد نشر هذا الكتاب ، كما نشر دراسة موجزة عن الخالدى الرائد ، وقدمه إلى مؤتمرات عربية ودولية[٢٦] .

وبهذه الدراسة عن ريادة الهنداوى النظرية ، إلى جانب الكشف عن ريادة الخالدى التطبيقية ، يؤمل أن يكون قد تحقق تصحيح علمى لتاريخ الأدب المقارن العربى ، نظرياً وتطبيقياً ، بعد أن ظل مدة طويلة مشوباً بشىء من التسرع والنقل المتكرر ، المفتقر إلى التمحيص الكافى .

ملحق : تعريف موجز بالهنداوى :

ولد خليل الهنداوى فى صيدا بلبنان فى عام ١٩٠٦ ، وتوفى فى حلب بسورية فى عام ١٩٧٦ .

تلقى تعليمه الأساسى فى صيدا ، وعمل فيها حتى عام ١٩٢٨ ، إذ غادرها إلى سورية .

وعين فى دير الزور مدرساً للغة العربية وآدابها (١٩٢٩ — ١٩٣٩) . وقبيل نشوب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) انتقل إلى حلب ، « وحينئذ عرف حياة الاستقرار ، كما دخل طور النضج ، وازداد تألقاً وعطاء » . وفى حلب استأنف عمله مدرساً للغة العربية وآدابها فى ثانويات حلب ، وأبدع فى مهنته وأخلص لها ، وأظهر براعة ممتازة فى شرح النصوص وتذوقها وتقويمها .

وفى بداية عهد الوحدة بين سورية ومصر (الجمهورية العربية المتحدة) عمل مديراً للمركز الثقافى العربى بحلب . وبعد تأسيس اتحاد الكُتّاب العرب فى عام ١٩٧٠ اختير رئيساً للمكتب الفرعى للاتحاد ، وبقى فى هذا المنصب حتى وفاته فى ٩ / ٦ / ١٩٧٦ .

كان خليل الهنداوى غزير الإنتاج متنوع الموهبة . وقد سهر على تثقيف نفسه بنفسه ، وساعده على تنويع مطالعاته إتقانه اللغة الفرنسية . وقد كتب الكثير فى المقالة والمسرحية القصيرة والقصة القصيرة ، ونظم الشعر . وله ترجمات كثيرة عن الفرنسية ، وله كذلك مشروع سيرة ذاتية . وقد نشرت وزارة الثقافة مختارات من أعماله الكاملة فى جزأين[٢٧] . وقد حظى الهنداوى فى أواخر حياته ببعض مظاهر التكريم ، وكان أبرزها حفل تكريم أقامه اتحاد الكتاب العرب فى رحاب كلية الآداب بجامعة حلب فى عام ١٩٧٤ . وبعد وفاته نال وسام الاستحقاق السورى (٢٧ تشرين الثانى ١٩٧٦) ، وأصدرت مجلة (الموقف الأدبى) ملفاً خاصاً عنه (أيلول / تشرين الأول ١٩٧٦) .

الهوامش :

(١) فى سبيل التوصل إلى النتائج النوعية التى يقدمها البحث الحالى جرت مراجعة منظمة للدوريات التالية :
١ — المقتطف ، مصر ، ١٨٧٦ — ١٩٥٢ ، فؤاد صروف .
٢ — الرسالة ، مصر ، ١٩٣٣ — ١٩٥٣ ، أحمد حسن الزيات .
٣ — الثقافة ، مصر ، ١٩٣٩ — ١٩٥٣ ، أحمد امين .
٤ — الطليعة ، سورية ، ١٩٣٥ — ١٩٣٩ (سلسلة غير منتظمة) .
٥ — الكاتب المصرى ، مصر ، ١٩٤٥ — ١٩٤٨ ، طه حسين .

وهذه هى المجلات التى كانت مظنة ظهور مصطلح « الأدب المقارن » . ومع ذلك جرى تصفح غير منظم لأعداد كثيرة من المجلات والدوريات العربية لتلك الحقبة ، وتبين أنها بعيدة عن الموضوع كلياً ، مثل مجلات مجامع اللغة العربية ، والمجلات الأدبية المحافظة نسبياً .

(٢) كانت الرسالة أهم مجلة أدبية عصرية طوال فترة الثلاثينيات على اتساع الوطن العربى كله ، ولم تتعرض لمنافسة جدية إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، إذ برزت فى مصر مجلة الكاتب المصرى بوجه خاص ، وفى لبنان مجلة الأديب ، التى يرجع ظهورها إلى وقت أبكر نسبياً (١٩٤٢) .

(٣) الرسالة ، ع ١٥٣ ، س ع ، فى ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٩٣٨ .

(٤) بالإضافة إلى العدد ١٥٣ من الرسالة ظهر العنوان نفسه فى الأعداد الثلاثة التالية :
— ع ١٥٤ ، س ٤ ، ١٧ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٩٧٨ .
— ع ١٥٥ ، س ٤ ، ٢٢ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠١٥ .
— ع ١٥٦ ، س ٤ ، ٢٩ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠٦ .

ويرجع الفضل إلى الدكتور صالح جواد الطعمة (جامعة إنديانا) فى لفت انتباهى للمرة الأولى إلى هذه المقالات فى مجلة الرسالة .

(٥) الدكتور محمد يوسف نجم : « ٤ — العناية بالأدب المقارن » ، من كتاب الأدب العربى فى آثار الدارسين ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ص ص ٣٧٠ — ٣٧١ .

(٦) عطية عامر : « تاريخ الأدب المقارن فى مصر » ، فصول ، الأدب المقارن ــ ج ٢ ، ع ٤ ، م ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٣ — ٢٢ .

(٧) المصدر السابق ص ١٨ .

(٨) فخرى أبو السعود : « الأثر الأجنبى فى الأدبين العربى والإنجليزى » . الرسالة ، ع ١٦٨ ، س ٤ ، ٢١ / ٩ / ١٩٣٦ ، ص ص ١٥٣٤ ، ١٥٣٥ ؛ وهى مقالة عامة تشير إلى أن الإنكليز أخذوا آدابهم عن طريق الاتصال بالآخرين ، فى حين أن الأدب العربى قصر فى التفاعل مع الآداب الأخرى ، ولذلك لم يتطور .

(٩) الرسالة ، ع ، ٨ ، س ٢ ، ١٤ / ١ / ١٩٣٥ ، ص ص ٥٥ — ٦٠ .

(١٠) الدكتور نجم : « العناية بالأدب المقارن » ، ص ٣٧٠ .

(١١) الرسالة ، ع ١٨٢ ، س ٤ ، ٢٨ / ١٢ ١٩٣٦ ، ص ص ٢١١٤ — ٢١١٧ .

(١٢) الرسالة ، ع ٢٠٨ ، س ٥ ، فى ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ .

(١٣) من جملة مقالات جريس القسوس مقال ذو أهمية خاصة من حيث الموضوع بعنوان :
« شكسبير والأدب العربى » ، الرسالة ، ع ٢٠٧ ، ١٢ / ٦ / ١٩٣٧ ، ص ص ١٠٢٤ — ١٠٢٦ .

(١٤) ترجم كتاب « الأدب المقارن » لفان تيغم فى عام ١٩٤٨ على الأغلب ، دون ذكر اسم المترجم ، ويرجح بعضهم أن يكون سامى الدروبى هو المترجم . وفيما بعد ظهرت ترجمة أخرى للكتاب فى لبنان . وكان هذا الكتاب هو الأكثر تأثيراً فى الجيل الأول من مدرسى الأدب المقارن فى الجامعات العربية .

(١٥) ترجم كتاب غويار فى مصر عام ١٩٥٦ ، وكانت طباعته ــ على الأقل ــ غاية فى السوء على نحو أسهم فى جعل تأثيره محدوداً .
غويار ، م.ف. :
الأدب المقارن : تر . الدكتور محمد غلاب ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ . وكانت مقدمة الكتاب لجان مارى كارى .
وتعود الكتابات التأسيسية للمدرسة الفرنسية المقارنية إلى الثلاثينيات . ومن أجل الإلمام بنشأة الأدب المقارن وتاريخه تمكن مراجعة :
حسام الخطيب : الأدب المقارن ، الجزء الأول : فى النظرية والمنهج . جامعة دمشق ، ١٩٨١ — ١٩٨٢ ، ولاسيما الفصل الثانى ص ص ٦٩ — ٩٤ . ومن أجل التوسع والتفصيل تحسن مراجعة :
الدكتور شوقى السكرى : « مناهج البحث فى الأدب المقارن » ، عالم الفكر (الكويت) ، م ١١ ، ع ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ص ١١ — ٤٠ .

(١٦) فخرى أبو السعود : « الرومانسية والكلاسية فى الأدبين العربى والإنكليزى » . الرسالة ، ع ١٩٢ ، س ٥ ، ٨ / ٣ / ١٩٣٧ ، ص ص ٣٦٧ — ٣٧٣ .

(١٧) الدكتور عبد الوهاب عزام : « الأدب الفارسى والأدب العربى »
الرسالة ، ع ٢ ، م ١ ، ١ / ٢ / ١٩٣٣ ، ص ص ١٧ — ١٨ .

(١٨) من أقرب المقالات إلى اهتمامات المقارنية الفرنسية مقالة ماريوس شميل بعنوان :
« لامرتين في ربوع الشرق » . المقتطف ، مجلد ٨٣ ، ج ٢ ، يونيو ١٩٣٣ ، ص ص ١٣٩ — ١٤٤ .

(١٩) يمكن أن تذكر هنا مقالة ذات الطابع الأثير لدى المقارنين الفرنسيين والأوربيين بوجه عام في تلك الحقبة . حسن رشيد نور : « مصر في الأدب الألماني » ، المقتطف ، مجلد ٨٣ ، ج ٣ ، أكتوبر ١٩٣٣ ، ص ص ٢٩١ — ٣٠١ ، والعدد الذي يليه ، نوفمبر ١٩٣٣ ، ص ص ٤٦٥ — ٤٧٤ .

(٢٠) كان من حق هذا الاستطراد أن يظهر في الحاشية ، ولكن جرى إصرار متعمد على تضمينه في المتن ، تأكيداً لاقتناع المؤلف بضرورة إنصاف أبو السعود من خلال معالجات تتناسب مع ريادته .

(٢١) هنداوي : « اشتغال العرب بالأدب المقارن . . . . » . الرسالة ، ٨ / ٦ / ١٩٣٦ . (انظر الإشارة المفصلة إليها في هامش ٣) .

(٢٢) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٣٩ .

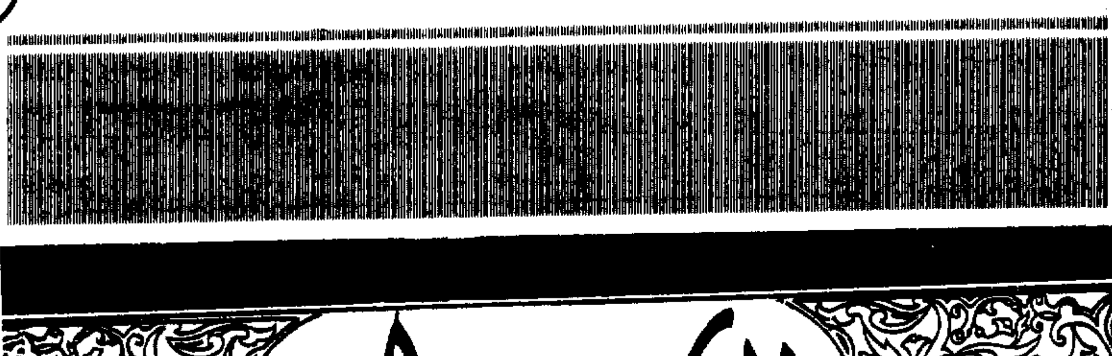
(٢٤) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢٥) انظر نص هنداوي الملحق بهذا البحث .

(٢٦) الدكتور حسام الخطيب : روحي الخالدي ، رائد الأدب العربي المقارن ، عمان ، دار الكرمل ، ١٩٨٥ .

(٢٧) عمر الدقاق ووليد إخلاصي : خليل الهنداوي ، مختارات من الأعمال الكاملة ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ج ١ — ٢ ، ١٩٨٠ . وقد اعتمدنا على مقدمة الجزء الأول في هذه النبذة عن سيرة الهنداوي .





4 me Année, No. 153.

بدل الاشتراك عن سنة

مـ	
٦٠	فى مصر والسودان
٨٠	فى الأقطار العربية
١٠٠	فى سائر الممالك الأخرى
١٢٠	فى العراق بالبريد السريع
١	ثمن العدد الواحد

مكتب الاعلانات
٣٩ شارع سليمان باشا بالقاهرة
تليفون ٤٣٠١٣

الرسالة

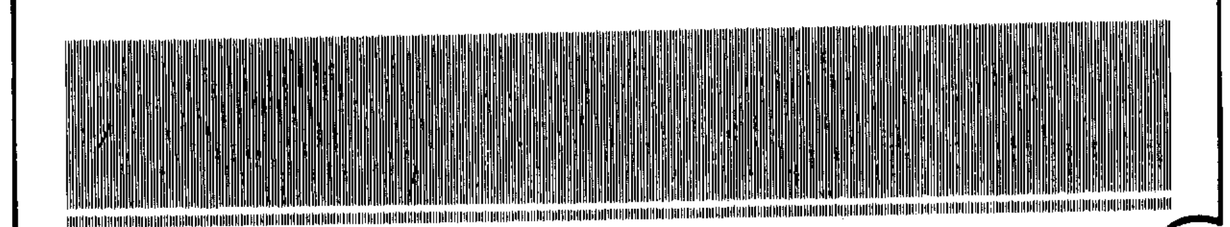
مجلة اسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 8 - 6 - 1936

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الادارة
بشارع البدولى رقم ٣٢
عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠



العـــدد ١٥٣ « القـاهرة في يوم الاثنين ١٨ ربيع الأول سنة ١٣٥٥ — ٨ يونيه سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يدعوه الفرنج « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد*

— تلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوي

مقدمة :

إن الانسان لولوع جداً باظهار الحقائق عن طريق المقارنة ، والمقارنة قد تكون مقارنة فرد بفرد أو شعب بشعب . أما الأولى فقد تكاد تكون شائعة في كل عهد لأنها رأس كل نقد . والأوائل لم يغمروا مثلاً امرأ القيس بما غمروه من فيض عبقريته إلا بعد أن قرنوا شاعريته غيره إلى شاعريته . والانسان مسوق بطبعه الموروث إلى مثل هذه المقارنة التي قد تكون غريزية في كل كائن يفكر ويشعر . أما المقارنة الثانية فهي حديثة النشأة ، لأن النقد لم يكن ليخطر في باله أن يقيم الأوزان بين أدباء أمتين مختلفتين ثقافة واتجاهاً وشعوراً . ومن كان يفكر في المقارنة بين شكسبير وراسين ، ودانتي وميلتون ، وبين ميزات الأدب الألماني والأدب الفرنسي ؟ وكل واحد منهم يمت بوسائله إلى أمة مستقلة في تطورها وبيئتها . ولكن الأدب — كما يبدو — له سلطان قاهر ، يرمي بالحواجز التي تفصل بين الحدود الصناعية ويقتحم في عوالم الفكر والخيال دون أن يصد اقتحامه شيء لأنه الأدب . . .

وهكذا نشأت الصلات الأدبية بين الأمم إلا ما شاء ربك . . وربطت بين المفكرين ربطاً لا يقوم على مصالح سياسية أو مطامع مادية وانما يقوم على رفع منارة الفكر واعلاء كلمة الفكر . فما أطهر هذه الرابطة لو أنها تخرج من هذا العالم غير المحدود الى العالم الذي سودته الحـــدود ! فتجد الأديب الفرنسي يحالل الأديب الألمـاني دون أن تطغى على قلبه سورة الحقـد . وتجد الأديب الألمـاني يكتب عن الأديب الفرنسي من غير أن تغلب عليـه موجدة . ذلك أن عالم الفكر سما بهما فوق عالمهما المحدود الذي غمرته الحزازات وتقطعت بين وشائجه الأسباب . فهما يتفاهمان في ذلك العالم ويصافح بعضهما بعضاً

هذا هو الأدب بالمقارنة يعمل على درس ميزات أدب كل أمة عقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب — كما قلت — حديث الخلق ، شجع على نشره شيوع رسالة الأدب الانساني . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب الى هذه الرسالة . لأنها تنعتق من قيود العاطفة ولا تتخذ مطيتها إلا الفكر . والفكر أصلب عوداً من العاطفة . والفلسفة وحدها كانت أبعد العلوم الفكرية شيوعاً وذيوعاً في كل عصر ، تكتسبها الأمم الغالبة من الأمم المغلوبة دون أن يلحقها عار الاكتساب ، ودون أن تتحوط له . كما نقل العرب الفلسفة اليونانية بحذافيرها ، وطبقوها على عقائدهم الفكرية والاجتماعية ، حتى غـدا اليونان أساتذة العرب في الفلسفة . أما الأدب اليوناني فلم يكتب له حظ الانتقال في كثير ولا قليل . ولعل ذلك يعود الى اختلاف الاحساس والتعبير عنـد الأمتين . ومن عجب الأيام أن يمتزج المنطق اليوناني مع العقل ، ويتبدل حتى يغـدو جزءاً من العقل العربي . والأدب اليوناني لا يكتب له إلا الخيبة

ألم يتـدارس العرب الأدب اليوناني ، كما تدارسوا الفلسفة اليونانية ؟ قد يُظن أنهم درسوا شيئاً منه وسمعوا ألحان هوميروس فيه ، ولكن ألحانه لم تطب لهم ، لأن هذه الأساطير التي يطفح بها أدبهم جاءت في العهد الذي كان يسيطر فيـه المنطق اليوناني على العقل العربي ، فصموا عن هذه الألحان ولم يعيروها التفاتاً . وقد يظن أن الأدب العربي الذي كانت معجزة البلاغة منه كان سيد نفسه ، لا يميل الى اقتباس قواعد البـلاغة من غيره ، وما

* قد وقعنا على مقالات متفرقة من هذا الكتاب النفيس اعتمدنا عليها في دراستنا هذه . فنرجو الرسالة أن تحيطنا علما بهذا الكتاب وحبذا لو تعمل لجنة التأليف والترجمة والنشر على نشر هذا الأثر الكريم

(الرسالة) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد طبع في مدينة فلورنسه سنة ١٨٧٢ ووقف على طبعه (فوسطو لازينيو) ومنه نسخة في الخزانة الزكية تحت رقم ١١٠٤

فوق بلاغة الكتاب بلاغة . وقد يظن — وأرجح هذا — أن العرب طووا الأدب اليونانى — اعتمادا على الظن الثانى — ولم يلجوا فيه ، فلم ينم لهم ذلك الذوق اليونانى الذى يستطيع أن يحس لذة فنهم وعبقريتهم كما يحس أهله ! وبذلك طغا العقل اليونانى على العرب . أما أدبه فلم يكن له فى الدائرة نصيب

على أن هذا الأدب الذى لم يترك له أثراً فى الأدب العربى قد شغل بعض أذهان رجال من العرب ؛ شغلها عن طريق الفلسفة لا عن طريق الأدب . فابن رشد والفارابى قد ناقشا الشعر اليونانى لا بالطريقة الفنية التى ينبغى لصاحبها أن يتبعها ويتخذ لها السبل المختلفة فى نفسها ، وإنما ناقشاه بالطريقة التى اتبعها أرسطو . فلولا أرسطو لم يتصد ابن رشد والفارابى للشعر اليونانى ، فهما فى ذلك متبعان لا مبتدعان . فاذا أثنى ابن رشد على هوميروس فهو لم يثن بلسان نفسه وفن نفسه ، وإنما يثنى لأن أرسطو أثنى عليه . وسبب ذلك واضح ، لأنهما قرآ تحليل أرسطو لهوميروس ولم يقرآ لهوميروس نفسه . وبذلك ظل الأدب اليونانى بعيدا عنهما . وبالرغم من ذلك نرى ابن رشد قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ويفيد من تلك القواعد ويعمل على تطبيقها فى آداب أمته . وعمله هذا هو ما نريد منه « الأدب بالمقارنة » وهذه المقارنة برغم نقصها الفنى جاءت مقارنة حسنة فى بابها ، مبتدعة وقتها . ألقت على الأدب العربى ضوء دراسة جديدة . على أن أدباء العرب الذين وقفوا على هذه المقارنة وشعروا بهذا التفاوت لم يجدوا فى أنفسهم ما يحملهم على مناقشة هذه القواعد والاستفادة منها ، وقد رأوا ما حل باخوانهم الفلاسفة من الوشايات والمكائد التى كانت تنصب لهم ، وألوان الاضطهاد الذى نزل عليهم . أضف الى ذلك أن الألحان الوصفية والعاطفية فى الشعر اليونانى كانت تتمشى فى تضاعيفها العقيدة الوثنية والآلهة الكثيرة ، والعرب كانوا شديدى الغيرة على هذا الواحد زهوا به على الأمم ، فصرفتهم الأساطير عن تذوق ما فى الأساطير

تذوق هذان الرجلان بعض روائع الأدب اليونانى ولكن طبيعتهما الأدبية لم تكن لتخول لهما أن يكونا زعيمى مدرسة فى الأدب جديدة ، فلم يخرج تأثيرهما عما اختصا به . وهيهات أن يصنع الفيلسوف ما يصنعه الأديب فى عالم أدبه . فلو أن ابن الرومى مثلاً تذوق هذه الروائع إلى حد بعيد لفعل أكثر مما فعل ، ولخلق للشعر أخيلة أخرى ونماذج أخرى ، ولكن ابن رشد ما عسى يستطيع أن يعمل وهو ليس بزعيم مدرسة أدبية : إنه يجادل ويحدد ويهدى إلى مناهج ومناهج ولكنه لا يخلق شيئاً

إن فضل ابن رشد على الأدب العربى فى هذا الكتاب لفضل عظيم ، لأنه يدل على العربى الأول الذى كتب عن الأدب بطريق المقارنة ، ووفق فى هذه المقارنة كثيراً ؛ ويدل بعد ذلك على أن العرب جربوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا من قواعدها ، وإن دراستنا — اليوم — للأدب الأجنبى أكثر ضرورة منها بالأمس . بعد أن امتزجت عوالم الفكر واتحدت مناهج الأدب ، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربى محصوراً فى عزلته بحجة صيانته ووقايته . وما الذى يخشى عليه ؟ وإنما صيانته ووقايته فى تعريضه للهواء والنور لا فى حجبه عنهما ، وفى تقريبه من الآداب العالمية حتى يساهم معها فى تأدية رسالتها لا فى تنفيره منها وتنفيرها منه ، على أن يبقى أدبنا محتفظاً بألوانه ، ويبقى أدبينا عاملاً على ابدائها لا على اخفائها ؛ وبهذا نحقق غاية من غايات الأدب ، ونفتح لنا زاوية فى عمارة الأدب ، ونكمل الخطوة الأولى التى خطاها الأوائل ولم يكملوها

عرضه الكتاب وعرضه الشعر :

وقعت مصادفة على مقالات منثورة من هذا الكتاب ، وهى مقالات لا تكاد تؤلف المصنف كله ، وانما وجدت أنها تعطى فكرة عامة عن الكتاب ومنهج صاحبه ومترجمه فيه . وقد بينت أن المترجم انما عنى به لأنه أثر من آثار أرسطو ، ولأن قواعده فى الشعر ذهبت قوانين عامة ، لأن أرسطو الجبار الذى أراد أن يفرض سلطان العقل على كل سلطان أراد أن يوحد مملكة الشعر ويمسك على الاحساس كما أمسك على العقل . جاهلاً أن الفرق بين هاتين المملكتين مملكة الاحساس ومملكة العقل فرق كبير ، ولكن الرجل استدرك وزعم أنه يذكر قوانين عامة للشعر . وهو لا يخوض فى تولد الاحساس وملاءمة التعبير عن الاحساس ، لأن هذا مما يتفاوت فيه العباقرة أنفسهم . فألف هذا الكتاب ليكون له كتاب فى الشعر كما ترك كتاباً فى الخطابة والموسيقى ،

ولقد انتصر هذا العقل الى حد كبير فى هذه الميادين التى تختلف عن ميدانه الذى خلق له ، والتى لم يكن له مفر منها ليستطيع أن يمثل حق التمثيل ثقافة عصره . ولقــد استطاع الى حد بعيد أن يكسو هذه الأشــياء النافرة عنه بأردية عقله وتفكيره ، فتبيت تقرأ الشعر فكراً والتصوير تفكيراً . ولم لا ينتصر وقد أدرك بين التأمل عبقرية هوميروس وأثنى عليه الثناء الجميل ؟ وكيف يوفق الناقد بين رجلين خلدت الطبيعة هذا بعقله وذاك بقلبه ؟

كتب أرسطو كتابه عن الشعر لا كما يريد الشعر لأن أرسطو مكبل بعقله مفتحم بمنطقه . فالأقيسة والاسطقسات والبراهين لا تكاد تفارق ما أراد منه أن يكون قوانين عامة للشعر ، فجاءت قوانينه بذلك قوانين جافة قاسية يغلب عليها الذهن الرياضى . لو مشى عليهــا الشعر ذاته لجاء ممسوخاً . وجميل أن تدخل الفلسفة الشعر بشرط أن تتنازل كثيراً عن أقيستها حتى يمكنها أن تتذوق الشعر

تداول ابن رشد هذا الكتاب وترجمه[1] وتصرف فيه كثيراً وأحسن فى هذا التصرف كثيراً ، فانه استغنى عن النماذج اليونانية التى يستشهد بها المؤلف وأحل محلها نماذج عربية أحسن انتقاءها واصطفاءها ودلت على ثقافة أدبية عالية فى ابن رشد لا تقل قيمة عن بقية الثقافات التى يتضلع بها الفيلسوف . ولكن عيب الترجمة فى أن ابن رشد طوى كل النماذج اليونانية ، ومن حقه أن يأتى بها ويضع ازاءها ما جاء به من نماذج العرب لتكون الترجمة والمقارنة فى الأمانة سواء ؛ وجاء تقسيمه للمقالات بحسب تقسيم أبواب الشعر عند العرب ، لأنه وقف درسه على هــذه الأبواب ، وقد أضاف اليها دراسات مختلفة فى صناعة الشعر والغاية منهــا ، وفى ألحانه وأوزانه بالنظر الى التوقيع لا الى الأعاريض ، وفى العلل المولدة للشعر ، وفى التخييلات والمعانى ، وفى كيفية التخلص الى ما يراد محاكاته وأنواع المحاكاة المقبولة وغير المقبولة ، وفى صناعة الأشعار القصصية . وكان أكثر توسعاً وتصرفاً فى درس صناعة « المديح وأجزائها » ، لأن هذه الصناعة كانت أروج أبواب الشعر فى ذلك العهــد ، وموضع التفات أكثر الشعراء ، ولسهولة المقارنة فيها ، واستخراج النماذج منها ، وقد غض عن ذكر « الهجاء » لأن قوانينه تنطبق على قوانين المديح . على أن ابن رشد ليلام لوما عنيفاً فى هــذا الباب لاهماله باب الوصف اهمالاً كلياً . ولعل درسه له كان يعمل على خلق جديد فيه . ولا ريب عندى أن أرسطو قد عالج هذا الباب الواسع عندهم معالجته لغيره من الأبواب ، ولكن ابن رشد قد طوى كشحاً عنه كما ضرب صفحاً عن غيره

أما الغرض من هذا الكتاب فهو — كما يقول صاحبه — « تلخيص القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر فى الشعر ونسبة الموجودة فى كلام العرب أو كلام غيرهم . والشعر عنــده هو أقاويل تحتاج الى وزن ولحن ، ولا يسمى الشعر إلا ما جمع الى الأقاويل التى تسمى شعراً مع الألحان كهوميروس (ولعل هــذا النوع هو ما يدعى الشعر القصصى ، وهو أول ما عرفه اليونان من ضروب الشعر) ، وقد أدخل على الصناعة الشعرية بعض أقيسة منطقية ، دأبها أن تكبل الشعر ، ولكنها تقوّم العقل

(البقية فى العدد القادم) خليل هنداوى

(١) ثبت أن ابن رشد لم يكن يحسن اليونانية وإنما كان ينقلها عن غيره

العـــدد ١٥٤ « القاهرة فى يوم الاثنين ٢٥ ربيع الأول سنة ١٣٥٥ — ١٥ يونيه سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يدعوه الفرنجة « littérature comparée »

فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر

لفيلسوف العرب أبى الوليد بن رشد

[تابع المنشور فى العدد الماضى]

— تلخيص وتحليـــل —

للأستاذ خليل هنداوى

أما غاية صناعة الشعر فلم تخرج عن غاية الفلسفة لأن المؤلف والمترجم فيلسوفان يقيسان كل شيء ، ويقدرانه بحسب فائدته الخلقيـة ، وهما يريدان من الشعر أن يكون عاملاً على تهذيب الأخلاق حاثاً على التخلق بالآداب السامية (وهذا هو الشعر المدرسى قبل أن ينحت الفن أثلته ، وينخر غرسته) لأن الفن قد ضرب بهذه الحدود ، وحطمها أى تحطيم . والشعر الفنى — عند العرب — فى اعتقادى — يغشى على الشعر المدرسى لأن أكثره شعر لا يدل على أن أصحابه كانوا يتورعون فيه . ولعل هذا هو ما دعا أبا نصر الفارابى الى الحملة على هـذا النوع من الشعر الفنى بقوله : « إنأ كثر شعر العرب فى النهم والكريه ؛ وذلك أن النوع الذى يسمونه النسيب انما هو حث على الفسوق ؛ ولذلك ينبغى أن يتجنبه الولدان ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم ، فانه ليس تحث العرب فى أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما ، وانما تتكلم فيهما على طريق الفخر ، لأن أكثر شعرهم من شعر المطابقة الذى يصفون به الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات . وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الفضيلة والكف عن الرذيلة ، وما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف » وقد بحث فى العلل المولدة للشعر ، فكان تعليله الاول إلى الفلسفة أدنى منه إلى الشعر . وقد بنى هـذه العلل على ميل الانسان إلى محاكاة الأشياء . وقد تكون — عندى — هذه المحاكاة علة صادقة مبنية على التحليل النفسى ، لأن الشاعر أقرب الناس إلى فهم الطبيعة والعمل على تحسينها وإكمالها « لأنه يلتذ بالتشبيه للأشياء التى قد أحسها وبالمحاكاة لها ليلتذ باحساسها » فما أصدق هـذا الاحساس وما أبعده فى تعليل العلل المولدة للشعر . إن الشاعر يأتى الطبيعة ويستجليها ويستنطقها ويبث فيها الحياة ، ليجعل فيها القدرة على مشاركته فى بهجته . وجاء تعليله الثانى تعليلاً طبيعياً ، نشأ فى الانسان لالتذاذه بالطبع بالوزن والالحان ... وهو فى هذا لا يرى فى الوزن والألحان كل الشعر إن لم تنطو هذه الألحان على محاكاة الطبيعة ؛ ثم يذهب فى اختلاف طبائع الأمم ، فان الأمم التى تغلب الأخلاق عليها تميل إلى مديح الأفعال الجميلة ، والعكس بالعكس . ولا بد من ملاءمة الأوزان والألحان للمعانى ؛ فرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر . وعملهما فيه هو أنهما تمد النفس لقبول خيال الشيء الذى يقصد تخييله . وثمت علل كثيرة للشعر ، « وانما المحاكاة هى العمود والأس فى هذه الصناعة ، لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى . ولذلك

٦ — ماثيو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨)

أرنولد من شعراء العصر الفكتورى المجيدين ، ولكنه خدم الأدب الانجليزى بكتابه القيم (فصول فى النقد Essays in criticism) أكثر مما خدمه بشعره ؛ ويكاد أرنولد يتفق وهازلت فى طريقته فى نقد الآداب ، غير أنه يمتاز من هازلت بأنه يخلق من القارئ نفسه ناقداً للموضوع أو الأديب الذى ينقده ، فما يكاد أحد يتلو فصولاً من كتابه حتى يحس من نفسه القدرة على النقد ، كأنما قد تقمصه أرنولد ! وهذا ما أفاض فى شرحه الأستاذ هربرت بول فى كتابه عن أرنولد ؛ ولولا تشكك أرنولد وكثرة حيرته ، وهما عيبان يبدوان كثيراً فى فصوله ، لما قل فى مرتبته عن هازلت وعن سانت بيف

وبعد ، فهذه لمحات خاطفة لسادتنا نقاد الآداب عن زملائهم (!) فى بعض الأمم الأوربيـة ، نرجو أن يهتموا بدراستهم فى المراجع التى أشرنا اليها ثم ينقدوا بعـد ذلك ما يشاؤون (د . خ)

لا يلتذ الانسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصورها بالأصباغ والألوان ؛ ولذلك استعمل الانسان صناعة الزواقة والتصوير . وهل كانت غاية المديح مثلاً إلا محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجميلة وأمثالهم الحسنة واعتقاداتهم البعيدة ؟ ولعل أرسطو كان أكثر انصافاً لرسالة الشعر منه لرسالة الخطابة « فقد اعترف لها بأنها ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة ، وبخاصة صناعة المديح ، وبذلك ليس يستعمل المديح صناعة النفاق كما تستعملها الخطابة » ، وبهذا أحسن إلى الشعر ؛ وهل المادح يمدح إلا عن اعتقاد . . . . . وأساء إلى الخطابة — ولكن النفاق قد يدخل الشعر كما يدخل الخطابة ، وقد يبرأ الشعر منه كما تبرأ الخطابة منه بحسب قوة الاعتقاد وصدقه عند الشاعر والخطيب

صناعة المديح وأجزاؤها

قد أسهب ابن رشد في هذا الباب ما شاء له الاسهاب ، لأنه رآه أكثر انطباقاً على محاكاة الأخلاق الفاضلة . والفلسفة تكره المحاكاة لمجرد المحاكاة إلا أن يكون من ورائها غرض أو معنى شريف من معاني التهذيب . وقد تصدى لعلة في الشعر لا تزال فاشية في شعرنا ، هي علة « الاستطراد » في القصيدة الواحدة ؛ « ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا بل ينتقلون من شيء إلى شيء . ولا يلزمون غرضاً واحداً بعينه ما عدا (هوميروس) في اليونان . وأنت تجد هذا كثيراً ما يعرض في أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند المدح ، أعني أنه إذا عن لهم شيء ما من أسباب الممدوح مثل سيف أو قوس اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح . وبالجملة فيجب أن تكون الصناعة تتشبه بالطبيعة ، أعني أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة . وإذا كان كذلك فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصوداً به غرض واحد ، وأن يكون لأجزائه عظم محدود ، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلها

أما تعريفه للمحاكاة من حيث الخلق والابداع فهو تعريف نم عن إحساس عال بالشعر ، فليس الشعر يعتمد على التخييل بدون نظام ، ولا على تصوير الأشياء التي لا تجول في الذهن . « لأن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من أفعال الشاعر — وهي التي تسمى أمثالاً وقصصاً مثل ما في كتاب كليلة ودمنة . لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ؛ وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فان عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون . فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء ؛ وأما الشاعر فانما يضع أسماء لأشياء موجودة . . . ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال » وقد أبى ذهن أرسطو إلا أن يعطف على الشعر ويجعل رسالته مشتقة من رسالة الفلسفة . وإذا نصر الفيلسوف رسالة الشعر وخصها بفضله . فقد رام — لقاء هذا الفضل أن يضيق عليها حدودها ، « فهو يرى أن الأشياء غير الموجودة يجب ألا توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح ، مثل وضعهم الجود شخصاً ثم يضعون أفعالاً له ويحاكونها ويطنبون في مدحه . فهذا النوع من التخييل وإن كان قد ينتفع به فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المدح لأنه ليس مما يوافق جميع الطباع بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس . » ، وقد يكون اعتقاده على حق لو كان ينطق عن غير الشعر . لأن الشعر لا منصرف له عن خالقه لكثير من أنواع التخييل ، « ومن جيد ما في هذا الباب للعرب — وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة » قول الأعشى :

لعمري لقد لاحت عيونٌ نواظر ... إلى ضوء نار باليفاع تحرّق
تُشب لمقرورين يصطليانها ... وبات على النار الندى والمحلّق
رضيعي لبان ثدي أم تحالفا ... بأسحمَ داج عوضُ لا نتفرق

وهو يريد من كل هذا أن ينزه رسالة الشعر عن النفاق وكذب التخييل والاختلاق . « إذ لا ينبغي للشاعر أن يأوي إلى ما يدعى نفاقاً فان ذلك إنما يستعمله المموهون من الشعراء ، أعني الذين يرون أنهم شعراء وليسوا بشعراء ؛ وأما الشعراء بالحقيقة فلا يستعملونه إلا عند ما يريدون أن يقابلوا به استعمال شعراء الزور له ، وأما إذا قابلوا الشعراء المجيدين فلا يستعملونه أصلاً . على أن كثيراً من الأقاويل الشعرية تكون جودتها في المحاكاة البسيطة »

وقد تكون المحاكاة بسيطة مجردة ، وقد تكون مركبة تأتى بطريقة المقابلة . إذا أراد مثلاً أن يحاكى السعادة وأهلها ابتدأ أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها ثم انتقل الى محاكاة أهل السعادة ، والمحاكاة الأولى هى الغالبة على شعر العرب

كقول أبى الطيب :

كم زورة لك فى الأعراب خافية
أدهى — وقد رقدوا — من زورة الذيب

فهذا البيت من نوع المحاكاة الأولى

وقوله :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى ... وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فهذا من نوع المحاكاة الثانية المبنية على طريقة المقابلة

ولقد تكون المحاكاة وليدة الانفعالات النفسية كانفعالات الخوف والرحمة والحزن ، وهى تكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس . ويجب على الشاعر أن يلزم فى تخيلاته ومحاكاته الأشياء التى جرت العادة باستعمالها فى التشبيه ، وألا يتعدى فى ذلك طريقة الشعر

أما هذه المحاكاة فهى عنده على أنواع . منها محاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها ؛ وكلما كانت هذه التوهمات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً . وجل تشبيهات العرب راجعة الى هذا الموضع . وكلما كانت أبعد من وقوع الشك كانت أنقص تشبيهاً . وهذه هى المحاكاة البعيدة التى يجب أن تطرح كقول امرئ القيس فى الفرس :

« كأنها هراوةُ منوال »

ومنها محاكاة لأمور معنوية بأشياء محسوسة كقولهم فى المنة إنها طوق العنق ، وفى الاحسان إنه قيد . وهذا كثير فى شعر العرب كقول أبى الطيب :

« ومن وجد الاحسان قيداً تقيدا »

أو قول امرئ القيس .

« بمنجرد قيد الأوابد هيكل »

وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شبيه فينبغى أن يطرح ؛ وهذا كثيراً ما يوجد فى أشعار المحدثين وبخاصة فى شعر أبى تمام كقوله : « لا تسقنى ماء الملام » فان الماء غير مناسب للملام . وكما أن البعيد يجب طرحه كذلك ينبغى أن يكون التشبيه بالجنس الموجود مطرحاً أيضاً ، وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة

ومنها المحاكاة التى تقع بالتذكر كأن يرى الانسان خط إنسان فيتذكره إن كان حياً أو ميتاً ، وهذا موجود فى أشعار العرب بكثرة كقول متمم بن نويرة :

وقالوا أتبكى كل قبر رأيته ... لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت لهم إن الأسى يبعث الأسى ... دعونى : فهذا كله قبر مالك

وكقول المجنون :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى ... فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما ... أطار بليلى طائراً كان فى صدرى

وكقول الخنساء :

يذكرنى طلوع الشمس صخراً ... وأذكره لكل غروب شمس

وهذا النوع كثير فى شعر العرب ، ومنه تذكر الأحبة بالديار والأطلال . ويقرب من هذا الموضع ما جرت به عادة العرب من تذكر الأحبة بالخيال وإقامته مقام المتخيَّل كما قال شاعرهم :

وانى لأستغشى وما بى نعسة ... لعل خيالاً منك يلقى خياليا
وأخرج من بين البيوت لعلنى
أحدث عنك النفس فى السر خاليا

وتصرف العرب فيه كثير

ومنها الذى يستعمله السوفسطائيون من الشعراء وهو الغلو الكاذب ، وهو كثير فى أشعار العرب والمحدثين كقول النابغة يصف ضربة سيف :

تقُد السلوقيَّ المضاعف نسجه ... وتوقد بالصفَّاح نار الحباحب

وهذا كله كذب

(له بقية) خليل هنداوى

العـــدد ١٥٥ « القاهرة فى يوم الاثنين ٣ ربيع الثانى سنة ١٣٥٥ — ٢٢ يونيه سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يدعوه الفرنج « littérature comparée »

فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد

[تابع المنشور فى العدد الماضى]

— تلخيص وتحليـــل —

للأستاذ خليل هنداوى

ومنه قول المتنبى :

عدوك مـذموم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران
لو الفلك الدوار أبغضتَ سيرَه لعوّقه شيء عن الدوران

وهذا كثير موجود فى أشعار العرب ، ولا نجد فى الكتاب العزيز منه شيئاً ، إذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول ، أعنى الشعر ، منزلة الكلام السوفسطائى من البرهان ؛ ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود كقول المتنبى :

وأنى اهتدى هذا الرسولُ بأرضه
وما سكنت مذ سر فيها القساطل
ومن أى ماء كان يسقى جياده ؟
ولم تصف من مزج الدماء المناهل

وقوله :

لبسن الوشى لا مُتجملات ولكن كى يصن به الجمالا
وضفّرن الغـدائر لا لحسن ولكن خفن فى الشعر الضلالا

وههنا موضع آخر مشهور من مواضع المحاكاة يستعمله العرب وهو اقامة الجمادات مقام الناطقين فى مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق ، كقول الشاعر :

وأجهشت للتوباد لما رأيتهُ وكبر للرحمن حين رآنى
فقلت له : أين الذين عهدتهم حواليك فى أمن وخفض زمان
فقال: مضوا واستودعونى بلادهم ومن ذا الذى يبقى على الحدثان

ومن هـذا الباب مخاطبتهم الديار والأطلال ومحاورتها لهم كقول ذى الرمة :

وأسقيه حتى كاد مما أبثـــه تكلمنى أحجاره وملاعبه

وقول عنترة

أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم
يا دار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

وذكر أرسطو أن هوميروس كان يعتمد هذا النوع كثيرا

واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام أن يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغاً يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه وهو كثير فى شعر الفحول ، لكن إنما يوجد هـذا النحو من التخييل للعرب إما فى أفعال غير عفيفة ، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط . مثال الأول قول امرىء القيس :

سموت اليها بعـد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال
فقالت : سباك الله إنك فاضحى
ألست ترى السمار والناس أحوالى
فقلت : يمين الله أبرح قاعدا
ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

ومثال الثانى قول ذى الرمة يصف النار :

وسقط كعين الديك عاودت صحبتى
أباها ، وهيـأنا لموقعها وكرا
فقلت لها ارفعها اليك وأحيها
بروحك واقتته لها قتـة قدرا
وظاهر لها من يابس الشخت واستعن
عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

والمتنبى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل ، ولذلك يحكى منه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التى لم يشهدها مع سيف الدولة ، على أن تعدد كل مواضع المحاكاة مما يطول ، وإنما أشار أرسطو بذلك الى كثرتها واختلاف الأمم فيها

نقد المحاكاة

أراد بهذا الباب أن يبدى المعايب التى يجب على الأديب أن يجتنبها لأنها من عيوب الانشاء . واستشهد على ذلك بهوميروس فقد كان يعمل صدراً يسيراً ثم يتخلص الى ما يريد عما كانه من

غير أن يأتى فى ذلك بشىء لم يُعتد لكن ما قد اعتيد ، فان غير المُعتاد مُنكر . ولعله دل بذلك على مظهر من مظاهر البساطة التى يزداد بها الكلام روعة وتسلسلاً . فكلما كان الكلام بسيطا ممتنعاً كان أذهب فى البلاغة وأبعد فى الروعة . ولعل ابن رشد أراد أن يجد مغمزاً فى الشعراء الذين يحيدون عن غرضهم الموصوف الى أغراض مختلفة ليست من الموضوع فى شىء كالنسيب والغزل المتكلف البالى ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً . ثم يرى أن يكون التركيب على المشهور عندهم سهلاً عند النطق ، وهو عند العرب الفصاحة . وأما أنواع المحاكاة غير المقبولة فعدّ أشهرها :

منها أن يحاكى بغير ممكن بل ممتنع ، وهو الذهاب فى اغراب الصورة حتى لا تطابق الواقع وغير الواقع ، كقول ابن المعتز يصف القمر فى تنقصه :

أنظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

وإن هذا لممتنع

ومنها تحريف المحاكاة عن موضعها كما يعرض للمصور أن يزيد فى الصورة عضواً ليس فيها ، أو يصوره فى غير مكانه ؛ وقريب منه قول بعض المحدثين يصف الفرس :

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهرى الأزرق

ومنها محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة ، وذلك أن الصدق فى هذه المحاكاة يكون قليلاً والكذب كثيراً ، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق كتشبيه العرب النساء بالظباء وبقر الوحش

ومنها أن يشبه الشىء بشبيه ضده أو بضد نفسه ، كقول العرب « سقيمة الجفون » فى الحسنة الفاتنة النظر ، فان هذا ضد الصفة الحسنة ، وإنما آنس بذلك العادة

ومنها أن يأتى بالأسماء التى تدل على المتضادين . ومنها أن يترك الشاعر المحاكاة الشعرية ، وينتقل إلى الاقناع والأقوال التصديقية ، وبخاصة متى كان القول هجيناً قليل الاقناع كقول امرئ القيس يعتذر عن جبنه :

وما جبنت خيلى ولكن تذكرت
مرابطها من بَرْبعيص وميسرا

وقد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الاقناع أو صادقا كقول الآخر :

الله يعلم ما تركت قتالهم حتى رموا فرسى بأشقر مزبد
وعلمت أنى إن أقاتل واحدا أقتل ، ولا ينكى عدوى مشهدى
فصددت عنهم والأحبة فيهم طمعاً لهم بعقاب يوم مفسد

فهذا القول إنما حسن لصدقه ، لأن التغيير الذى فيه يسير ، ولذلك قال القائل : يا معشر العرب لقد حسنتم كل شىء حتى الفرار

وأما أمثلة المحاكاة المبنية على التوبيخات فهى غير موجودة عندنا ، إذ كان شعراؤنا لم تتميز لهم هذه الأشياء ولا شعروا بها . ولا أدرى ما يريد ابن رشد بهذه التوبيخات ، فان كانت الاعتذاريات فللأدب العربى طائفة منها قد تكون قليلة ، ولكنها رائعة لطيفة المأخذ . وكفى باعتذاريات النابغة دليلاً ! ومن يجحد ما للمتنبى والبحترى من لطيف الاعتذار والتوبيخ والعتاب ؟

ثم ينتقل ابن رشد الى بحث صناعة الأشعار القصصية ، ويريد بها حوادث التاريخ فيقول : إن محاكاة هذا النوع من الوجود قليل فى لسان العرب (وكأنه يعترف ضمنا بوجود أنواع منه) وهوميروس هو أبرز من عندهم . ومن جيد ما فى هذا المعنى للعرب قول الأسود بن يعفر :

ماذا أؤمل بعد آل محرق ؟ تركوا منازلهم ، وبعد أياد
أرض الخورنق والسدير وبارق والقصر ذى الشرفات من سنداد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهم ماء الفرات يجىء من أطواد
جرت الرياح على محل ديارهم فكأنهم كانوا على ميعاد
فأرى النعيم وكل ما يُلهى به يوماً يصير الى بلًى ونفاد

وقد تدل هذه الأبيات الخالية من الروح القصصية على أن ابن رشد لم يتفهم جيداً ما أراد أرسطو بصناعة الأشعار القصصية . ذلك لأنه لم يتأت له أن يقف على هذه الصناعة ويعرف مناهجها . ولأن تكون هذه الأبيات الى باب العبر أحق من الحاقها بباب القصص . وما أكثر ما تتردد هذه النغمة فى شعر العرب ! وهى نغمة شاذة من الألحان القصصية ، لأن الشاعر فيها يستلهم عاطفته ؛ والقصة لا يغنى فيها استلهام العاطفة وحدها . وكأن ابن رشد أراد أن يستنقذ حكمه كمؤرخ فاستطرد وقال : وقد أثنى أرسطو على هوميروس . وكل ذلك خاص بهم وغير موجود مثاله عندنا . إما لأن ذلك الذى ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم ، وإما لأنه عرض للعرب فى هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع وهو أبين !

(البقية فى العدد القادم)

خليل هنداوى

العــــدد ١٥٦ « القاهرة فى يوم الاثنين ١٠ ربيع الثانى سنة ١٣٥٥ — ٢٩ يونيه سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يدعوه الفرنجة « littérature comparée »

فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد

[تتمة المنشور فى العدد الماضى]

— تلخيص وتحليـــل —

للأستاذ خليل هنداوى

بحث فنى فى التخييلات والمعانى والألفاظ والأجزاء

وقد بحث فى ماهية الأوزان ، لجمل من المعانى والتخييلات ما تناسبه الأوزان الطويلة ومنها ما تناسبه القصيرة ؛ وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما . على أن أمثلة هذه مما يعسر وجوده فى أشعار العرب إذ تكون غير موجودة فيها ، إذ أعاريضهم قليلة القدر ، وألفاظ الشعر يجب أن تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر يعنى المنقولة الغريبة المغيرة واللغوية ، لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية كان رمزاً ولغزاً . ويجب أن يكون الشاعر حيث يريد الايضاح وألا يخرج إلى حد الرمز كما لا يفرط فى الأسماء المبتذلة فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف . وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض فى المقدار ، ومعادلة المعانى بعضها لبعض ، وموازنتها ، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه إذا غير القول الحقيق سمى شعراً وقولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كلّ حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

وإنما صار هذا شعراً من قبيل أنه استعمل بيته الأخير بدل قوله « تحدثنا ومشينا » ، وكذلك قوله : « بعيدة مهوى القرط » إنما صار شعراً لأنه استعمله بدل قوله : « طويلة العنق » وكذلك قول الآخر :

يا دار أين ظباؤك اللعس ، قد كان لى فى إنسها أُنس

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق وأبدل لفظ النساء بالظباء ، وأتى بموافقة الانس والأُنس . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال ، وما عدا هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشاعرية إلا الوزن فقط ، والتغييرات إنما تكون بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازاً ، والفاضل من هذه الأشياء أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأنبه ، وهذا لا يوجد إلا فى النادر من الشعراء لأنه دليل المهارة

وقد أتى المترجم على نموذج من نماذج قصائد المديح ، يريد أن يحلل الأجزاء التى تتركب منها القصيدة ، فأرجع تأليفها — عند العرب — إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول الذى يجرى عندهم مجرى الصدر فى الخطبة كذكر الديار والتغزل ، والجزء المبنى على المديح ، والجزء الذى يجرى مجرى الخاتمة فى الخطبة . وهذا إما دعاء للممدوح أو تقريظ للشعر الذى قاله . والجزء الأول أشهر من هذا الآخر ، ولذلك يسمون الانتقال إلى الثانى استطراداً ، وربما أتوا بالجزء الثانى دون الجزء الأول كقول أبى تمام : « لهان علينا أن نقول ونفعلا »

أو قول أبى الطيب : « لكل امرىء من دهره ما تعوّدا »

ويرى خير المدائح المدائح التى يوجد فيها التركيب أى ذكر الفضائل والأشياء المحزنة المخوفة والمرققة . . . وكأنى بابن رشد لم يفصل هذه الأشياء لأن العرب لا يمزجون الأشياء المحزنة المخوفة والمرققة بمدائحهم . . . وإنما هى من صفات الشعر اليونانى (وبخاصة الأوميروسى) . ثم انتقل إلى ذكر الخرافة ، والخرافة تكاد تغلب على الأشعار اليونانية . . . ولكن أرسطو يرى أن الخرافة ينبغى أن يكون مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر ، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها لم تفعل الفعل المقصود بها ، وذلك أن ما لا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له ، وفى هذا سر عميق من أسرار الابداع ، إذ ليس الشاعر من أغرب وأعجب وليس الشعر بالشعر الأذهب فى الغرابة والتخيل البعيد عن الصدق

كما يذهب إليه بعض الشعراء . والشاعر الموهوب قد يتناول ما بين يديك . ويدخل فى عالم نفسك ، ثم يحدثك بما تعرفه وتحسب أنك لا تعرفه ... لأنه أدرك بتعمقه وتأمله أشياء منك لم تدركها بنظراتك السطحية

ثم عرض للأشياء التى يجب أن تمدح فى الممدوح معللاً إياها تحليل الفيلسوف الذى لا يسمح بعبث فى الفضيلة ، ولا بتلاعب فى الحقيقة . هو يريد من الشعراء أن يتبعوا هذه الحقيقة ، وأن يبرزوا من الممدوح الصفات التى يتحلى بها . . . وإنما تمدح العادات الخيرة والفاضلة ، والعادات اللائقة بالممدوح والصالحة له ، وذلك أن العادات التى تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل . وأن تكون مما يشابهه وأن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف ، ثم لا يورد الشاعر فى شعره من المحاكاة الخارجة عن القول إلا بقدر ما يحتمله المخاطبون من ذلك حتى لا ينسب إلى الغلو والخروج عن طريقة الشعر . وكما أن المصور الحاذق يصور الشىء بحسب ما هو عليه فى الوجود حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات انسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر فى محاكاته يصور كل شىء بحسب ما هو عليه حتى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس ومن هذا النوع من التخييل قول أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه … وتنقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوّم تقويم السماطين مشيه … اليك إذا ما عوّجته الأفاكل[1]

ينتهى ابن رشد من مقارناته ، ويذكر شذوذ العرب فى كثير من هذه القوانين الشعرية . ويقول مع أبى نصر الفارابى : « وأنت تعلم من هذا أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية هو نزر يسير » وفى الحق يتبين لنا هذا الشذوذ كثيراً عند دراستنا للشعر العربى دراسة نقدية كما يتصورها ابن رشد ، وذلك عائد إما إلى جهل العرب لهذه القوانين ، وإما الى أن هذه القوانين لم تلائم طباعهم . وهذا القول أرجح عندى لأن الأمة لا يمكنها أن تخلق لشعرها قوانين قبل أن يكون لها شعر !!! وأن شعرها الذى نسوقه هو الذى يخلق قوانين نقدها ! إلا إذا أرادت أن تحاكى أمثلة سواها ، وأن تقبل التأثر بقوانين غيرها ...

وإننا لن نغلو فى التشيع لهذه القوانين لأننا نراها قوانين إذا أفادت مرة فقد لا تفيد كثيراً . . . والعبقرية فى الشعر تستلهم نفسها ولا تستلهم قوانين . ولكن هذا لا يصرفنا عن القول بأن هنالك قوانين إذا لم يحترمها الشاعر عاد عليه ذلك بالفساد . وإنما أبلغ سقراط حين شبه الشاعر بالمصور ، فليس المصور ذلك الذى يمنح صور الأشياء ، أو يخلق أشياء غريبة لا تناسق فيها ولا فكرة . وليس الشاعر بالذى يعطّل نظام الطبيعة الشامل ، ويعكس ألوان الأشياء بتخيله المضطرب ! ! ! إنما المصور من يساعد الطبيعة على إبداعها وتزيينها ، والشاعر هو من يكون أميناً على ما يتمثل له فى الحياة . . .

وقد تكون قوانين سقراط فى الشعر — صارمة قاسية لأنه يطلب من الشعر ما يطلب من الفلسفة ، اعتصام بالفضيلة ، واستمساك بالحقيقة ..! وقد يخرج عن هذه الحدود لأنه لا يطيق القيود ، وقد يرضى بأن يهذب نفسه ولكنه لا يرضى بأن يفادى بحريته . . . جناح الفن دائماً خفاق يبتغى السمو والعلو ، وويل للفن إذا استعان بجناحه على الانحدار بدلاً من الارتفاع ، لأن روعة الفن فى ارتفاعه لا فى انحداره !

وقد كان ينبغى لمثل هذه القوانين الشعرية أن تثير ضجة فى الشعر العربى لأنها مقاييس غريبة ، منطقية فى النقد ، ولكنها مرت هادئة كمر السحاب ، لا لأن الأدباء لم يفقهوها ، وقد قرّبها ابن رشد من الأفهام بعد أن عرّبها وأعربها بالنماذج والأمثلة العربية ، ولكن أهل البيان العربى ، وجدوا أن الأدب العربى الطافح بما يخالف هذه القوانين ، يستحيل عليه أن يحطم ماضيه وأن ينهج طريقاً جديداً يخطه بأيدى هذه القوانين الجديدة التى لا تلائم البيان العربى ! ! !

(دير الزور) خليل هنداوى

(١) يقول : أتاك وقد داخله الخوف مما أراه القتل نصب عينيه حتى كاد رأسه ينكر عنقه لتوهمه أنه انفصل عنه وتكاد مفاصله تنقطع من الخوف كان إذا تموج مشيه من الرعدة قومه تقويم السماطين (وهما صفان من الجند) من جانبيه

الطبعة الأولى من كتاب
« شعر حافظ »
لإبراهيم عبد القادر المازنى

تقديم : مدحت الجيار

●● فى ظل حركة نقدية شابة وجديدة ، تخرج على السائد والمألوف فى شعرنا ونقدنا العربى فى بدايات القرن العشرين ، كتب إبراهيم عبد القادر المازنى مجموعة من المقالات المهمة فى تاريخ نقدنا العربى الحديث . هذه المقالات تدور حول هدفين : هدف يهدم الماضى فى جوانبه البالية ، وهدف ثان يضرب فى الجديد ، ليبنى نظراً نقدياً جديداً .

وكان من الطبيعى أن يتعرض المازنى لشعراء عصره ، ليقارن بين ما يكتبونه ، وما كان يكتبه الأسلاف ، وما يكتبه الغربيون . وقد حظى الشاعر « حافظ إبراهيم » بنقد طويل ظهر فى المجلات والجرائد التى كانت تنشر للمازنى . وقد كثف المازنى نشاطه النقدى التطبيقى التحليلى فى مجال الشعر ، مختصاً به شعر حافظ إبراهيم ، فكتب مجموعة من المقالات فى جريدة « عكاظ » متفرقة بين عامى (١٩١٣ — ١٩١٥) جمعها فيما بعد فى صورة كتاب بعنوان « شعر حافظ » ، وطبعه فى مطبعة البوسفور (١٩١٥) .

وقد أضاف المازنى إلى مقالات عكاظ كتابات أخرى عن حافظ ، وقدم لها بمقدمة تشرح هدف الكتاب وموضوعه ، وسلسل هذه الكتابات وفق تدرج تاريخى وفنى ، راعى فيه أن تأخذ هذه المقالات شكل كتاب يفضى بعضه إلى بعض .

ولكن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد نفدت خلال عدة سنوات ولم يبق منها شىء . وقد رأت مجلة « فصول » أن تعيد نشر الطبعة . الأولى لهذا الكتاب بعد نفاده منذ زمن بعيد وتحوله إلى وثيقة نادرة . ولهذا ، سوف تزود هذه الوثيقة بتوصيف للطبعة الأولى ، وكشاف بالأعلام الواردة فيها ، وفهرست إجمالى لم يصنعها المازنى نفسه ، ورأينا أن احتياج الكتاب لها كبير .

توصيف الطبعة الأولى من كتاب شعر حافظ (١٩١٥) :

يقع كتاب « شعر حافظ » لإبراهيم عبد القادر المازنى فى ستين صفحة من القطع المتوسط (١٥ × ٢٠) ، تبدأ بمقدمة ، وتتوزع فى أربع عشرة وحدة ، وتنتهى بخاتمة تتمثل فى هامش كبير عقب الوحدة الأخيرة ، وتستغرق الصفحتين الأخيرتين .

وتتوزع الوحدات وفق المقالات المنشورة فى (عكاظ) فتمثل كل وحدة مقالاً . ولذلك يمكن إيجاز هذه الوحدات فى عدة موضوعات متصلة ، منع من اتصالها ـ فى البداية ـ أنها مقالات مسلسلة مرتبطة بالمساحة المتاحة للكاتب ، فكان مضطراً لأن يتناول الموضوع الواحد فى مقال أو مقالين ، أو ثلاثة ، أى فى وحدة أو اثنتين أو ثلاث .

وتستغرق المقدمة (ص ٢ — ٧) الحديث عن خلاف المذهبين : الجديد الوجدانى ، والإحيائى التقليدى . وتستغرق الوحدات الثلاث الأولى (ص ٨ — ١٣) موضوع المقارنة بين شكرى ممثلاً للجديد ، وحافظ ممثلاً للقديم . وتستقل الوحدات الثلاث التالية بالحديث عن سرقات حافظ (ص ١٧ — ٣٠) . أما الوحدات الست التالية (ص ٣٠ — ٥٢) فقد خصصها المازنى لأخطاء حافظ اللغوية والنحوية والتركيبية ، وبيان مواضع الحشو والزيادة ، والتكرار ، وعدم الدقة فى صياغة المعانى . ثم خصص المازنى الوحدتين الثالثة عشرة (ص ٥٢ — ٥٥) والرابعة عشرة (ص ٥٥ — ٥٩) لقصيدة « زلزال مسينى » . ثم جاءت الخاتمة لتلخص رسالة المازنى إلى حافظ فى هامش استغرق صفحتين (ص ٥٩ — ٦٠) ، عالج فيه المازنى قضية الشهرة والجودة ، والكذب الناتج من استسلام الشاعر لبريق الشهرة ، مركزاً على العلاقة بين الجودة والصدق .

وواضح أن المازنى لا يعالج موضوعاً واحداً فى كل وحدة مستقلة ؛ لأنه يضع موضوعاً رئيسياً وأفكاراً متفرقة توضحه وتقيم عليه الدليل ، كعادته فى الاستطراد والغوص فى التفصيلات والجزئيات .

وقد عالج المازنى شعر حافظ بمنهج تحليلى ، يهتم فى المقام الأول بعرض هذا الشعر ، فى بعض جوانبه الضعيفة ، محللاً إياها ، معرضاً بأخطائه وسقطاته ، مقارناً إياها بشعر شكرى ، وبشعر عربى قديم فى عصور مختلفة ، وبشعر عربى حديث ومعاصر ؛ فقد أورد ـ فى هذا السياق ـ شعراً للشعراء : ابن المعتز ، وأبى تمام ، والأبيوردى ، وامرىء القيس ، والبارودى ، والبحترى ، وبشار بن برد ، والتميمى ، وجميل بثينة ، والجرمى ، والخوارزمى ، والسرى الرفاء ، والشريف الرضى ، وصرّدر ، وعبيد الله بن طاهر ، والمتنبى ، ومحمد بن بشير الخارجى ، ومحمد أبى عطاء السندى ، ومحمد بن سهل ، ومسلم بن الوليد ، وأبى العلاء المعرى ، ومهيار الديلمى ، ومويلك المذموم ، والهمدانى . وقد استهدف المازنى من هذه المقارنات أن يبين مدى تهافت شعر حافظ ، حين يقارن مذهبه التقليدى الإحيائى ، ومذهب عبد الرحمن شكرى الشعرى الجديد على وجه الخصوص .

لقد كشف المازنى خصائص المذهب التقليدى الإحيائى من خلال تحليله شعر حافظ بوصفه نموذجاً لهذا المذهب بما يحمل من وجوه الكذب والادعاء ، والشكلية اللفظية ، والسرقة ، والعناية بالعرض دون الجوهر ، والمبالغة ، وفساد الذوق ، والتلفيق ، وفساد المعانى ، والحشو ، والتكرار ، والأخطاء والسقطات . . . إلخ . .

ولهجة المازنى ـ فى هذا الكتاب ـ مرة ولاذعة . وإنه ليتصيد الأخطاء لحافظ ، حتى إنه لا يذكر له بيتاً واحداً يحمل مزية أو جمالاً أو حسناً . وهذا ما يدعو إلى مراجعة هذه الآراء ، ومراجعة أحكام المازنى تجاه شعر حافظ ؛ ففيها أثر للهوى الشخصى والمذهبى .

ولا يضع المازنى عناوين لكل الوحدات ، بل يكتفى بعنونة رأس الموضوع حتى يكتمل فى الوحدات التالية . كما يلاحظ خلو الطبعة الأولى من الهوامش والفهرست ، بل ليست هناك إحالات إلى مصادر أو مراجع تفيد فى تأصيل [illegible]اء المازنى فى شعر حافظ ، فهو يذكر المعلومات والأفكار مرسلة ، حتى إنه يذكر أبيات الشعر منسوبة إلى هذا الشاعر [illegible]ـيم أو الحديث أو ذاك ، دون تحديد أية بيانات عن مصدرها ، باستثناء ما صنعه مع قصائد حافظ ؛ فقد ذكر [illegible]ـاء القصائد التى اعتمد عليها فى التحليل ، وهى قصائد : الفونوغراف ، رعاية الأطفال ، تهنئة السلطان عبد [illegible]ـميد ، رثاء الشيخ محمد عبده ، زلزال مسينى ، قصيدة إلى صديقه البابلى ، قصيدة لفيكتور هيجو . . إلخ .

ومنهج المازنى هنا منهج انتقائى ، تجزيئى ، يعمم النتائج من مقدمات جزئية تحتاج إلى مراجعة . ويقتضى الأمر إسناد القصائد والأبيات إلى مصادرها ومؤلفيها وسياقاتها ، لتكتمل الصورة الشعرية أو الفكرة المعالجة ؛ لأن تحليل هذه الجزئيات يوقع المازنى أحياناً فى بعض ما أخذه على حافظ وشعره ، أعنى إطلاق حكم الجزئى على الكلى ، والافتئات على الحقائق .

إن وحدة البيت واستقلاله فى شعر التقليديين والإحيائيين (وحافظ منهم) هى عنده عيب واضح ؛ لأنها منافية لعضوية القصيدة . واعتماد المازنى على بيت مفرد ، أو فقرة مقطوعة السياق ، أو أبيات متفرقات من قصيدة واحدة ، هو كذلك مناف لوحدة النص وعضويته التى يدعو المازنى إليها . وهذا ما يدعو إلى مراجعة هذا الكتاب مراجعة نقدية ، تشمل شعر حافظ ، ونقد المازنى كله .

وبعد فقد وقف المازنى عند مرحلة بعينها من حياة حافظ الشعرية ، إذ توقف عند تاريخ طبع الكتاب (١٩١٥) فى حين ظل حافظ يبدع حتى وفاته (١٩٣٢) . ويستدعى هذا الزمان الطويل الواقع بين (١٩١٥ — ١٩٣٢) نظرة جديدة إلى شعر حافظ وإلى نقد المازنى ، نظرة تضم إليها ما كتبه المازنى عن حافظ حتى هذا التاريخ وما بعده ، كما تضم إليها ما كتبه حافظ بعد هذا التاريخ واستدرك فيه بعض ما عابه عليه المازنى .

كشاف الأعلام الواردة فى الطبعة الأولى

فهرست عام للموضوعات الواردة فى الطبعة الأولى

شعر حافظ

وهى مقالات عدة فى نقده
نشر بعضها فى « عكاظ »

بقلم

ابراهيم عبد القادر المازنى

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الاولى

١٣٣٣ — ١٩١٥

مطبعة البوسفور بشارع عبد العزيز بمصر

مقدمة

كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعاً فى عكاظ ولم يكن الباعث لنا عليه كما حسب بعضهم ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه، وكيف يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ولا صحبة، ولا نحن نزتزق من الكتابة والشعر. أو نزاحمه على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف المنزع لا يدع مجالاً لذلك ولكنى لسوء الحظ أحدُ من يتلون المذهب الجديد الذى يدعو الى الاقلاع عن التقليد والتنكيب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو نصلح له. أقول لسوء الحظ لأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا فى ضرورة ذلك وفى وجوب الرجوع عن خطأ التقليد لربحنا من الوقت ما نخسره اليوم فى الدعوة الى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة اذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلة الصدق ومزية النظر وهما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة

ولو كان الناس اعتادوا النقد وألفوا الصراحة فى القول وتوخى الصدق فى العبارة عن الرأى لما كانت بى حاجة الى هذه المقدمة أو ضرورة الى تبرئة نفسى ودفع ما يرمونى به ولكنت أنشر النقد على ثقة من حسن ظن القراء بى وبخلوص نيتى وبراءة سريرتى مما تصفه الأوهام ويصوره الجهل. ولكنا لسوء الحظ مضطرون أن نثبت حسن القصد فى كل ما ننقد كأن المرء لا يمكن أن يفعل شيئاً الا ودوافعه الضغائن والاحقاد. ومن سوء حظ الناقد فى مصر انه يكتب لقوم لا يستطيع أن يركن الى انصافهم أو يعول على صحة رأيهم

وليسامحنى القراء فى ذلك فقد رأيت عجباً أيام كنت أنشر هـذا النقد : من ذلك إنى كنت إذا قلت إن حافظاً أخطأ فى هذا المعنى أو ذاك قال بعضهم « لم يخطىء حافظ وإنما اتبع العرب وقد ورد فى شعرهم أشباه ذلك » كأن كل ما قال العرب لاينبغى أن يأتيه الباطل ولا يجوز أن يكون إلا صحيحاً مبرءاً من كل عيب . إلى غير ذلك مما يغرى المرء باليأس ويحمله على القنوط من صلاح هذه العقول .

وإذا فرضنا ان العرب أصابوا فى كل ما قالوا أفترى ذلك يستدعى أن نقصد قصدهم ونحتذى مثالهم فى كل شىء ونحن لا نحيا حياتهم ؟ ألسنا الوارثين لفنهم وللوارث حق التصرف فيما يرث ؟ هـل تقليدك العرب وجريك على أسلوبهم يشفع لك فى خطأ نحوى أو منطقى ؟ كلا ! اذاً فكيف يشفع لك فى غير ذلك مما لا يصح فى العقول ولا يتفق مع الحق ؟ وكيف نتحاكم الى العقل فى الأولى ولا نستقضيه فى الثانية ؟

لا ننكر ما لدراسة الأدب القديم من النفع والعائدة وما للخبرة ببراعات العظماء قديمهم وحديثهم من الفائدة والأثر الجليل فى تربية الروح ولكنه لا يخفى عنا ان ذلك ربما كان مدعاة لفناء الشخصية والذهول عن الغاية التى يسعى اليها الأديب والغرض الذى يعالجه الشاعر والاصل فى الكتابة بوجه عام

على أنه مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مساغ للشك فى أنك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم من طريق الحكاية والتقليد فإن الفقير لا يغنى بالاقتراض من الموسرين ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم فان ذلك سخف وجهل ولكنى أقول إنه ينبغى أن يدرس المرء فى كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التى لا ينبغى لكاتب أن

يحيد عنها أو يغفلها بحال من الاحوال - كالصدق والاخلاص فى العبارة عن الرأى أو الإحساس — وهذا وحده كفيل بالقضاء على فكرة التقليد

وبعكفانه لا يسع من ورد شرعة الأدب ، وعلم أنه يحتاج إلى مواهب وملكات غير الكد والدؤوب والاحتيال فى حكاية السلف والضرب على قالبهم والاقتباس بهم فيما سلكوه من مناهجهم ، ومن تبسط فى شعر الأولين لا ليسرق منه ما يبتنى به بيوتاً كبيوت العنكبوت ، ولكن ليستضىء بنوره ويستعين به على استجلاء غوامض الطبيعة وأسرارها ومعانيها ، وليهتدى بنجوم العبقرية فى ظلمة الحياة وحلوكة العيش ، وليتعقب بنظره شعاعها المتغلغلة إلى مالم يتمثل فى خاطر ولم يحلم به حالم — أقول لا يسع من هـذا شأنه وتلك حاله إلا أن ينظر إلى حال الأدب المصرى نظرة فى طيها الأسف والخيبة واليأس . وكأنما شاءت الأقدار أن يذيب أحدنا نفسه ويعصر قلبه وينسج آماله ومخاوفه التى هى آمال الانسانية ومخاوفها . ويستورى من رفات آلامه شهاباً يضىء للناس وهو يحترق ، ثم لا يجد من الناس أخاً حناناً يؤازره ويعينه على الكشف عن نفسه وازاحة حجب الغموض عن إحساسات خياله التى ربما التبست على القارىء لفرط حدتها أو غابت فى مطاوى اللفظ واستترت فى مثانى الكلام .

أليس أحدنا بمعذور ان هو صرخ وبه من سانح اليأس خاطر « ياضيعة العمر ! أقص على الناس حديث النفس وأبثهم وجد القلب ونجوى الفؤاد فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه كأنى الى اللفظ قصدت ! وأنصب قبل عيونهم مرآة للحياة تريهم لو تأملوها نفوسهم بادية فى صقالها فلا ينظرون إلا الى زخرفها وإطارها وهل هو مفضض أم مذهب وهل هو مستملح

فى الذوق أم مستهجن ؛ وأفضى اليهم بما يعيى أحدهم التماسه من حقائق الحياة فيقولون لو قلت كذا بدل كذا لأعيا الناس مكان ندك ؛ مالهم لايعيبون البحر باعوجاج شطئانه وكثرة صخوره ! ياضيعة العمر ! »

سيقولون مافضل مذهبكم الجديد على مذهبنا القديم وماذا فيه من المزية والحسن حتى تدعونا اليه ؛ وبأى معنى رائع جئتم ؛ وماذا ابتكرتم من المعانى الشريفة والاغراض النبيهة ؛ فنقول قد لايكون فى شعرنا شىء من هذه المعانى الشريفة والاغراض النبيهة التى تطلبونها وتبحثون فيه عنها ولا تألون أنتم جهداً فى الغوص عليها وفتح أغلاقها والتكلف لها ؛ وقد لانكون أحسنا فى صوغ القريض ورياضة القوافى ولكن خيبتنا لايصح أن تكون دليلاً على فساد مذهبنا وعقمه إذا صح أننا خبنا فيما تكلفناه وهو مالا نظنه ، بل هى دليل على تخلف الطبع لا أكثر من ذلك . وعلى فرض ذلك كله فان لنا فضل الصدق وعليكم عار الكذب ودنيئة الافتراء على نفوسكم وعلى الناس جميعاً وحسبنا ذلك فخراً لنا وخزياً لكم .

ليس أقطع فى الدلالة على انكم لا تفهمون الشعر ولا تعرفون غاياته وأغراضه من قولكم إن فلاناً ليس فى شعره معان رائعة شريفة لأن الشاعر المطبوع لا يعنت ذهنه ولا يكد خاطره فى التنقيب على معنى لأن هذا تكلف لا ضرورة له . أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه ، وفيه روحه واحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقه ، شريفة أم وضيعة ؛ وهل الشعر إلا صورة للحياة ؛ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى

شعره الا كل جليل من المعانى ورفيع من الاغراض ؛ وكيف يكون معنى شريف وآخر غير شريف ؛ أليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه ؛ فكل معنى صادق شريف جليل ، ألا ان مزية المعانى وحسنها ليسا فى ما زعمتم من الشرف فان هذا سخف كما اظهرنا فى ما مر ولكن فى صحة الصلة أو الحقيقة التى أراد الشاعر أن يجلوها عليك فى البيت مفرداً أو فى القصيدة جملة ، وقد يتاح له الاعراب عن هذه الحقيقة فى بيت او بيتين وقد لا يتأتى له ذلك إلا فى قصيدة طويلة وهذا يستوجب أن ينظر القارىء فى القصيدة جملة لا بيتاً بيتاً كما هى العادة فان ما فى الابيات من المعانى اذا تدبرتها واحداً واحداً ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذى اليه قصد الشاعر وشرحاً له وتبييناً .

وأنتم فما فضل هذا الشعر السياسى الغث الذى تأتونا به الحين بعد الحين وأى مزية له ؛ وهل تؤمنون به ؛ وهل اذا خلوتم إلى شياطينكم تحمدون من أنفسكم أن صرتم أصداء ترددما تكتبه الصحف ؛ وهل كل فخركم انكم تمدحون هذا وترثون ذاك ؛ وأنتم لاتفرحون بحياة الواحد ولا تألمون موت الآخر ؛ ما أضيع حياتكم ؛

ليس أدل على سوء حال الأدب عندنا من هذا الشك الذى يتجاذب النفوس فى أولى المسائل وأكبرها ولقد كتب نقادة العرب فى الشعر على قدر ماوصل اليه علمهم وفهمهم ولكنهم لم يجيئوا بشىء يصلح أن يتخذ دليلاً على ادراكهم لحقيقته . ولسنا ننكر أن كتاب الغرب متخالفون فى ذلك ولكن تخالفهم دليل على نفاذ بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم ودقة تنقيبهم وشدة رغبتهم فى الوصول الى حقيقة يأنس بها العقل ويرتاح اليها الفكر كما ان اجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتفريطهم

وانهم كانوا يقلد بعضهم بعضاً ان لم يكن دليلاً على ما هو أشين من ذلك وأعيب

غير أن هذا القلق والشك المستحوذين على النفوس لعهدنا هذا هما الكفيلان بأن يفسحا رقعة الأمل ويطيلا عنان الرجاء لأن القلق دليل الحياة والشك آية الفطنة وما يدرينا لعلنا فى غد نجنى من رياض هذا القلق أزاهير السكينة والطمأنينة ؟

المازنى



شكرى وحافظ

قد أثرنا أن ننشر النقد كما هو ولم نر ضرورة للتبديل فيه لأن رأينا لم يتغير ولكننا زدنا عليه أشياء خطرت لنا فيما بعد

(١)

لا نجد أبلغ فى اظهار فضل شكرى والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن ، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى ، وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك ابراهيم ، فان الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً فى المذهب وتبايناً فى المنزع ، من هذين ، والضد كما قيل يظهر حسنه الضد •

حافظ رجل نشأ أول ما نشأ بين السيف والمدفع ، ومن أجل ذلك ترى فى شعره شيئاً من خشونة الجندى وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن، ولعل هذا هو السبب أيضاً فى أن حافظاً لا يقول الشعر الا فيما يُسأل القول فيه من الأغراض بيد أنه على ما به من ضيق فى المضطرب ، وتخلف فى الخيال ، كان أفصح لسان تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها ، وتنضيد أخبارها ،وتنسيق فقرها لوأن هذا مما يحمد عليه الشاعر أو أن فى هذا فخراً لأحد شاعراً كان أو غير شاعر

أما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه الى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه الى أعمق من قلبها — ذلك دأبه ووكده — وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت

تدفق الدماء من جراح الفؤاد ، وأن يفضى اليك بنجوى القلوب والضمائر ، وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر ، وافترار ضوء القمر على مكفهر القبور ، ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور ، وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر ، وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل ، وأن يغوص بك فى لجج الفكر ليكشف لك

(عن) معان يود لو صاغها المرء وحلى بها وجوه البيان
لن تراها بالرأى حتى تراها بفؤاد موفق يقظان
طالما نالها اخو الصمت والصمـ ت كريم البيان جم الأمان

يتناول أبسط معانى الطبيعة والعقل وأشدها ارتباطاً بالحياة واتصالاً بالنفس ثم يصوغ لك منها شعراً نقى المستشف ، كثير الماء ، جم المحاسن

يحدث النفس بأمر الهوى ويسأل الأرواح رجع السؤال

وعلى الجملة فان شعره وحى الطبيعة ورسالة النفس

وليس شعر شكرى بدعة فى هذا العصر ، ولكنه نتيجة طبيعية لتمادى الشعراء فى النهج القديم ، ولجاجتهم فى احتذاء المثال العتيق ، والضرب على قالب المتقدمين من شعراء العرب ، ولو لم يكن شكرى لنبغ من غيره هذا الشعر الذى تقرأه له اليوم

وكذلك يختلف اسلوبه الكتابى عن أسلوب حافظ كما تختلف أغراضهما الشعرية ومناهجهما فى استفتاح أغلاق المعانى ، وذلك أن حافظاً شديد التعمل ، مفرط التكلف ، كثير التأنق وشكرى يسحّ بالشعر سحاً لا يسهر عليه جفنا ، ولا يكد فيه خاطراً ، ولا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح ، ٢٨٣
وحافظ يكسو المعانى المطروقة الأسمال البالية ، وشكرى لا يبالى أى ثوب

ألبس معانيه مادامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز ،

وبعد فان حافظاً اذا قيس الى شكرى كالبركة الآجنة الى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على الرجل ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن ، فان حافظاً قد حذا فى شعره حذو العرب وقلدهم فى أغراضهم وفرط عنايتهم بصلاح اللفظ وإن فسد المعنى . وشكرى قد صدع هذه القيود وفكها عن نفسه ، لعلمه ان المقلد لا يبلغ شأو المبتكر وانك مهما قلدت العرب فلن تأتى بخير مما جاؤا به ، ولأن له من سلامة الذوق وصدق النظر ما يريه غثاثة هذه الاغراض القديمة الدارسة وفسادها ، ولانه وجد من سخاء خياله ، وخصب قريحته ، وسعة روحه خير معين له على افتراع طريقة بكر لم يبتذلها كثرة الطراق ولا عفى على رسمها القدم .

(٢)

كتبنا عن شكرى فى العدد الماضى كلمة وجيزة أحفظت بعض أنصار حافظ وأشياعه ، ولقد عابونا بها على ما بلغنا ، وقالوا أجلت ذكر شكرى ، ومدحته أحسن مدح ، وغمطت حافظاً واستهنت به ، وسخرت منه . فكأن أصحابنا لم يلوموا انا نقدنا شعر حافظ ، ولكن لاموا أنا لم نفخمه ، ولم ينكروا رأينا ، ولكن أنكروا استضعافنا الرجل واستصغارنا لشأنه ، وهو الذى سار اسمه كل مسير ، وتجاوبت بصدى ذكره المحافل ، ولعمرى كيف أجله ولا قدر لشعره فى نفسى ، وكيف أعظمه وليس عندى بالعظيم ، أو أكبر شعره ولست على يقين من أنه سيبقى على الزمن الآتى

ولقد بلغنا ان حافظا بسط لسانه فينا وندد بنا ، وتناولنا بالذم والتنقص ، وهذا مظهر عجيب من مظاهر الأنانية وجنونها ، وشاهد صادق على ضيق الروح ، وعامية النفس ، لأن العظيم لايحب المدح لذاته ، ولكن لأن فيه اعترافاً بالحق الخالد والجمال الابدى وهو لايحب نفسه أكثر من حبه لمظاهر هذا الحق لان فطنته لمانى الحق والجمال تكسر من غلواء أنانيته ، وليس أدل على العظمة ، وسعة الروح من أن الرجل يستطيع أن يصبر على مطل الايام وتوانى الشهرة عنه وأنه لايقبل على الناس باللوم من أجل أنهم لم يشكروا له عملا ولم يشعروا بفائدته ، ولا أحسوا بالحاجة اليه . وأخلق بمن طال ذكره لنفسه أن ينساه الناس وبمن يستعجل الشهرة أن لايظفر منها إلا بنصيب وشيك الزوال ، وإذا كان طالب الشهرة لايستلذ عمله إلا بقدر تمداح الناس له فما أخلقهم أن لايجدوا فيه شيئاً حقيقاً بالمدح والثناء ، وجهل بين ، وغرور كبير فى الرجل أن يتوقع الثناء على عمله من أجل أنه عمله ، لاعلى قدر مافيه من الحق والجمال

ارى طول عهد الناس بالملق والمغالطة والمصانعة قد أسأمهم حلاوة الصدق ، ولكنهم خليقون أن يروضوا انفسهم على تذوقه ، فان ذلك أجدى عليهم ، وأدل على كرم الشيمة ، وشرف المنزع ، ونحن فلا نرى بأساً من إرضائهم بمجاوزة الاجمال الى التفصيل وان كلفنا ذلك اغضاب حافظ وهو مالانحب فان الرجل ليس من أعدائنا وان لم يكن على ذلك من أصدقائنا

قلنا ان شكرى أسمح خاطراً . وأخصب ذهنا وأوسع خيالاً ، وان سبيله غير سبيل حافظ ، فهل يرى القارئ انا بعدنا عن مرمى السداد ، أليس شعر حافظ قاصراً على المدح والرثاء ، ونظم منثور الأخبار ، وصوغ

مقالات الجرائد وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال فى غير ماقالت فيه العرب : هـذا ديوانه فى « مكتبة الاصلاح » فليتمه من له به عهد ان كان فى شك مما نقول ، وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع ؟ واذا لم يكن التقليد عنوانا على العجز عن الإبتكار فأى شئ أدل منه وابلغ فى اظهار العجز والقصور ؟ على أنهم يقولون ان التقليد ليس بعيب ونحن نقول مهما يكن من الامر فإنه فى كل حال دليل على ضعف الخيال ، وعدم القدرة على الابتداع ، وفقدان الشخصية ، وفنائها فى غيرها . . ولعلك واجد من يقول لك ان حافظا طرق ابوابا من الشعر لم يسبق إليها فقال فى زلزال « مسينا » وحرب « اليابان » والحرب الطرابلسية وغيرها وفي الحوادث الجسيمة مثل قضية الزوجية ! وحريق ميت غمرو « ودنشواى » وغلاء الاسعار وزاد فى الأوصاف وصف الجرائد ونعت البورصة والفونغراف كأنه لم يسبق إلى ذلك أو كأن العرب لم تجعل شعرها ديواناً لاخبارها وأيامها ووقائعها ؟ هاتوا قصيدة لحافظ حقيقة بهذا الاسم تأتكم ببيت واحد من ديوان شكرى يفضل كل ماقاله حافظ واضرابه ، وبعد فبماذا يفضل حافظ شكرى ؟ أبسرقاته التى لاتحصى وإغاراته التى يكاد يخطئها العد ؟ أم بتشبيه بصفراء مسلولة ؟ تنسى الهود الذهبا ، أم بسقم خياله الذى زين له أن يقذف بالوابور من فوق الجسور ليحض الناس على البذل لجمعية رعاية الأطفال ومؤاساتها بالمال ام بقوله يصف الجرائد

جرائد ماخط حرف بها	لغير تفريق وتضليل
يحلو بها الكذب لأربابها	كأنها أول ابريل

وفيهما من ثقل الروح ، وبرود الفكاهة ، وجمود الخيال ، مالا يخفى على العامى فضلاً عن الاديب . أم بقوله ينعت الفوتوغراف

وجدوا السبيل الى التقاطع بيننا ... والسمع يملكه الكذوب الحاذق
لاتجعلى الواشين رسلك فى الهوى ... فلأصدق الرسل الجماد الناطق

وفيهما من السخافة والبعد عن الغرض مافيهما . وأين يقع هذان البيتان من قول شكرى فى الفوتوغراف

هل علم الغريد فى وكره ... شأن الذى خفض من قدره
وهل درى المطرب ماذا الذى ... يستحضر الملحود من قبره
ياعجبا من ناطق أبكم ... تأتلف الالحان فى صدره
يستخرج اللحن بمسنونة ... تزيل ذاك اللبس عن امره
تخط فى اعطافه احرفاً ... كأنها تبحث عن سره
يروى أحاديث اناس مضوا ... كأنها مرت على فكره

وأنت أيها القارئ قل أيهما أبعد غاية ، وأرشق معنى ، وأرق فكراً ، وألطف تخيلا . ولكنا نقول مع شكرى :

كم وردة ليس لها ناشق ... يحفها الروض بواد سحيق
وخامل والفضل من حظه ... قداحرجوه بالاذى والعقوق

(٣)

قال لى صديق « لقد تاب حافظ عن قول الشعر ، وزجر غراب غروره ، فهلا أقصرت أنت أيضا عن نقده ؟ » قلت « لئن كان حافظ قد تاب فان الناس لم يتوبوا ، وما زال فيهم من يعده فى الشعراء . ويسميه

شاعر النيل وشاعر الشرق ، ولن اكف عنه حتى يثوب الناس الى رشدهم ويعلموا انه لايعدّ الا فى رجال المكتبة الخديوية » .

ولو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيء ـ وتكافىء المحسن لكان اقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر ان يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده لأن شعره جناية على الأدب ، وانت فقد تعلم ان من الشعر مايكون آثماً ، ومنه ماهو برىء صالح ، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق ، ويعوّد الناس الكذب ، ويضلل النفوس ، وشعر حافظ من هذا النوع

وذلك لأن حافظا ليس صادقا فى شعره ، فهو يذم اليوم ما امتدحه بالأمس ، وانما يفعل ذلك لأنه ضعيف الذهن لارأى له فى شيء ما وسبيله اذا أراد أن يقول شعراً فى (حادثة) ان يغشى مجالس اهل الصحافة ويتذاكر الحديث ، ليعرف ماينبغى ان يكون رايه ، رغبة فيما يتبع ذلك من طيب الثناء ، وجميل الذكر ، ومن كان هذا شانه فليت شعرى كيف يعد فى الشعراء ألا ترى كيف انه مدح السلطان عبد الحميد قبل الدستور ثم صرف بعده الثناء الى رجال تركيا الفتاة وجعله وقفا عليهم ؟ وهل أدل من ذلك على انه ليس بصاحب رأى وانه انما يتابع الجمهور ويجاريهم فى ارائهم واميالهم ، لالرياء فى طبعه ، ولكن لعجز وضعف فى ذهنه ، وهل اشنع من هذا الصنيع ، وافسد للنفوس ، واقتل للعقول . او اسوأ منه فى رياضة الناس على الملق والنفاق والافك . وصدهم عن توخى الحق ؟

وعلى ذكر عبد الحميد نقول انا ما رأينا أفحش من غلو حافظ ومبالغته

ولكن مبالغة حافظ تشف عن قصر فى النظر ، وعجز فى الخيال ، ومبالغة غيره تشف عن قوة في الذهن ، وبعد في مرمى النظر فانى ما قرأت قصيدته في تهنئة عبد الحميد بعيد الجلوس الا استغرب عليّ الضحك حتى خشيت على نفسي منه . واي شئ اسخف من قوله

سلوا الفلك الدوار هل لاح كوكب | على مثل هذا العرش اوراح كوكب
وهل أشرقت شمس على مثل ساحة | الى ذلك البيت الحميدى تنسب
وهل قر فى برج السعود متوج | كما قر فى يلديز ذاك المعصب

فقد لاحت الكواكب على خير من هذا العرش وطلعت الشمس على أبدع من ساحة ذلك البيت ، وقرت ملوك لايقاس بهم عبد الحميد ، كما لاتقاس أنت ياحافظ بشكري .

ثم تأمل بالله قوله من قصيدة يرثى بها الاستاذ الشيخ محمد عبده .

. . . . هال الى الثرى | ومالت له الاجرام منحرفات
وشاعت تعازى الشهب باللمح بينها | عن النير الهاوى الى الفلوات
بكى الشرق فارتجت له الارض رجة | وضاقت عيون الكون بالعبرات

من هو الشيخ عبده او غيره حتى تميل لموته الاجرام ، وتشيع من أجله تعازى الشهب ، وترتج لحينه الارض ، وتضيق لمصرعه عيون الكون بالدموع ؟ لقد مات النبيون والمصلحون ومات العظماء وأودى رجال السيف والقلم ، والكون مازال على عهدهم به ايام كانوا احياء يرزقون . ولو فى الكون كله اتظن ان مبدعه يعبأ بذلك شيئاً ؟ أليس من غرور الانسان ان يحسب ان الكون يكترث لما يصيبه وان يتوهم انه اكبر شأناً من النبات والجماد وسائر الظواهر الطبيعيه ؟ ألا ترى أيها القارئ أن

فى مثل قول حافظ هذا تضليلاً للنفوس ، وتدليساً عليها وتغريراً بها ، وزجراً لها عن أبصار الحق ، وعن عرفان قدرها

اما فساد ذوق حافظ فحدث عنه وكفى بقوله

واصبحت مكدنى ياقوتة | ينار منها الدر والجوهر

دليلاً على سقم ذوقه وخشونة قسه التى أرته فى منظر الدماء مايثار منه الدر والجوهر . ولو انى كنت اجهل نشأة حافظ الاولى لكان هذا البيت وحده كفيلاً بالدلالة عليها .

وعلى ذكر هذا البيت اقول انى لا اعرف قولاً ادل على الخمول والضالة ، ولا اغرى للناس بالقعود والتلكؤ والاحجام عن خطيرات الأمور من قول حافظ:

أتى على الشرق حين اذا | ماذكر الاحياء لايذكر
ومر بالشرق زمان وما | يمر بالبال ولا يخطر
حتى أعاد الصفر أيامه | فانتصف الاسود والاسمر

لأنه ليس فى انتصار اليابان مايفخر به الهندى أو الصينى أو المصرى لأن فخر الرجل بجاره دليل على عجز همته ووهن عزيمته ، وفى هذا الفخر باعث على التواكل والتخلف . وأنت أفتظن أن الفرنسى يباهى باستظهار الالمانى على الانجليزى أو الانجليزى على الالمانى . كلا ؛ وانما كان هذا كذلك لأن الاحوذى صاحب الهمة القصية لايعتز الا بما يدركه هو من الغايات على أن البيت الثانى مكرر للبيت الأول فهو حشو .

حسبنا اليوم ما أخذناه على حافظ وانما ترانا أيها القارئ نعنى بنقد شعره لأن جناية الأديب أشنع من جناية القاتل وليس لنا عنده كما توهم

بعضهم ثأر نجزيه به فان الرجل كما أسلفنا في كلمتنا الثانية ليس لنا بصديق ولا عدو ، ولسنا نحتقره كما توهم آخرون ولكنا نحتقر شعره ونزدرى مظاهر نفسه ، فان الرجل ظريف المحاضرة ، مليح النكتة ، عذب المحادثة ولا عيب فيه الا أنه يحاول ان يقول شعراً ، ويعالج ماليس فى طبعه . رحم الله الاستاذ الامام فانه هو الذى ورطه وزين له هذا المحال

(٤)

﴿ سرقاته ﴾

كتب الى من لست أعرفه يلحانى أجل انى أنقد شعر حافظ زاعماً أنه لايمكن أن يكون قد نال مانال من الشهرة بغير حق ، وأنه كان أولى بالنقد الكاشف وغيره ممن لايكادون يقيمون وزن الشعر ـ قال :ـ

« وهؤلاء بعد خير مثال يضرب لنضوب القريحة ، وتخلف الطبع ، وجمود الخيال ، وسقم الخاطر ، ان كنت الى هذا قصدت ، أما حافظ فان له براعات مأثورة ، وأبياتاً سائرة ، أراك تؤثر الاغضاء عنها ، وتتحامى ذكرها » الى آخر ماورد فى كتابه

فأما أن الشهرة ليست دليلاً على الفضل ، فهذا مالاريب فيه ، وأما غرضنا الذى قصدنا اليه من النقد فهو تصحيح خطأ الناس فى أمر حافظ والناس لم يختلفوا فى أن الكاشف ليس فى العير ولا فى النفير ، وأما ان لحافظ اجادات معروفة فهذا مانحب اليوم أن نظهر بطلانه ٢٨٧

قلنا ان حافظاً نكد القريحة ، ونقول اليوم انه لزمانة سليقته يلجأ الى

السرقة ، وانتحال شعر الأوائل ، وليس أدل من كثرة السرقات على جمود الخاطر ، على انه لايحسن السرقة لانه لايعمد الا الى المعانى الصغيرة فيطلق يده فيها اذ كانت روحه لاتسع المعانى الجليلة ، فهو كثير الاسفاف ، قليل السمو ، حتى فى سرقاته . ويذكرنى حافظ بحكاية قديمة ، قالوا أن «كانوفا» كان من عادته اذا أراد أن يصنع دمية أن يعمد الى ماحوله من التماثيل فيأخذ من واحد انفه ، ومن ثان رجله ، ومن ثالث يده ، حتى تتم له الصورة التى يريد أن يصنعها » قال حافظ :

جنيت عليك ياتفسى وقبلى — عليك جنى أبى فدعى عتابى

وهو مأخوذ من قول المعرى .

هذا جناه أبى علىّ (م) وما جنيت على أحد

وقال :

ليت شعري هل لنا بعد النوى — من سبيل للقا أم لات حين

أخذه من قول بشار

ياليت شعرى وقد شط المزار بهم — هل تجمع الدار أم لانلتقى أبدا

وقال:

لست أدعوك بالتراب ولكن — بقدود الملاح والاجياد

بخدود الحسان بالاعين النجل — بتلك القلوب والأكباد

نظرفيه الى قول المعرى

خفف الوطأ ما أظن اديم الأ — رض الامن هذه الاجساد

ولا يفوت القارئ تأمل مافى قوله بتلك القلوب والاكباد من القلق والركاكة .

وقال :

رحم الله منه لفظا شهياً كان أحلى من رد كيد العدو

أخذه من قول الخوارزمى

وكيف ونظرة منها اختلاساً ألذ من الشماتة بالعدو

وقال :

وكنت اذا عمدت لأخذ ثار أسلت البر بالاسد الضوارى

اخذه من قول ابن المعتز

سالت عليه شعاب الحى حين دعا انصاره بوجوه كالدنانير

وقال :

انى فتاك فلا تقطع مواصلتى هبنى جنيت فقل لى كيف اعتذر

اخذه من قول جميل

فان لم يكن قولى رضاك فعلمى نسيم الصبا يابثن كيف أقول

وقال :

لاتعبين يا شكيب دبيبى انما الشيخ من يدب دبيباً

اخذه من قول الشاعر

زعمتنى شيخاً ولست بشيخ انما الشيخ من يدب دبيباً

وقال :

وحسرة فى القلب لو قسمت على ذوات الطوق لم تسجع

اخذه من قول صردر

قد مربى من صرفه حاصب لو مر بالورقاء لم تسجع

وقال :

ولولا سورة للمجد عندى قنعت بعيشتى قنع الظليم

ألم فيه بقول امرئ القيس

ولو أن ما اسعى لأدنى معيشة كفانى ولم أطلب قليل من المال

ولكنما اسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل امثالى

وقال :

وتمشى السافيات بها حيارى اذا نقل الهجير الى الجحيم

اخذه من قول مسلم ابن الوليد

تمشى الرياح بها حسرى مولهة حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد

وقال فى وصف الارض فى حرب اليابان

واصبحت تشتاق طوفانها لعلها من رجسها تطهر

اخذه بلفظه ومعناه من قول المعرى

والارض للطوفان مشتاقة لعلها من درن تغسل

وقال من قصيدة يمدح بها البارودى

تيممتها والليل فى غير زيه وحاسدها فى الافق يغرى بى العدا

اخذ معنى الشطر الثانى من قول المتنبى

ازورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

وقال منها ايضا : كلانا له عذر فعذرى شبيبتى

اخذه من قول ابن المعتز

وذاك اذلى فى الصبا عذر قبل ان يؤمن شيطانى

وقال :

وما الذى تخشاه لو انهم قالوا فلان قد غدا عبدكا

أخذه من قول مهيار الديلمي

ما على قومك ان صار لهم　　　أحد الاحرار من أجلك عبداً

هذه طائفة من سرقاته ولو كان في الصحيفة متسع لاتينا عليها جميعاً ، ولـكنا نرجىء البقية للاعداد الآتية . ونرجو ان يكون القراء قد آمنوا بقولنا واتفقوا معنا على أن حافظا من ساقة أهل الشعر ومتلصصيهم وانه لولا مؤازرة الاستاذ الامام له ، وتنويهه به ، وحث الناس على اقتناء ديوانه ، لـكان اليوم نكرة من النكرات ، وغفلاً من الاغفال.

(٥)

﴿ سرقاته ﴾ .

مالقيت أحدا الا رأيت على وجهه سمات العجب والدهشة من تعدى لشعر حافظ والآخذ على قولى ان حافظا ليس بشاعر وأنا فلست أرى ان في قولى ان حافظا ليس بشاعر وانه كبعض الطيور يأوى الى عش غيره تنقصاً له ولا زراية عليه والا اضطررنا أن نعد كل امرئ شاعرا وان لم يكن في أرث الشعر لئلا يرى في سلبه هذه الفضيلة « المشاعة على ما أرى » ذما له وثلبا !! أو ليس بحسب حافظ ان يكون رجلا من أهل الوجاهة والرفعة . وهل من الذم في شيء أن أقول لك أيها القارىء انك لست بالطويل أو القصير أو انك لاتحسن الغناء أو انك لاتحفظ حرفا من اللغة السريانية « وان كانت في ظن العوام لغة الملائكة » أو ان أقول ان راحتك أيها القارىء ليست غضة بضة كراحة هـذه السيدة المترفة أو تلك ، وان عليها اثراً من خشونة ماتزاول من عملك ؛ وهل تحسب

ايها القارئ ان الثور الذى يجر المحراث تحت عين الشمس يعز عليه ان الـكلب يرتع في القصور ويجلس على حجور السيدات أو يود ان يكون من أجل ذلك كلباً ؟

إني ليضحكني جـدا رغبة حافظ في أن يعد شاعراً وليس له مايجعله حقيقاً بهذا الاسم ، ولجاجة الناس في التغرير به وتشجيعه على الاحتفاظ بهذا اللقب ، والغيرة عليه ، والذب عنه ، ويذكرني ذلك بحكاية رواها « هاينى » الشاعر الألماني قال : ان ملكا من ملوك افريقيا السود رغب إلى مصور أن يرسمه فامتثل امره ثم انه امسك الريشة واخذ يصوره غير أنه رأى على وجه الملك من دلائل القلق والاضطراب ماحمله على الاستفسار منه عما يقلقه والح عليه في الاعراب عن رغبته فقال الملك لينك تستطيع أن تجعلني في الصورة ابيض الوجه ؟ ؟ ؟ فما اشبه حافظ بهذا الملك ؛ ولنعد الى سرقات حافظ قال من قصيدة يرثى بها الاستاذ الامام

لقد كنت اخشى عادى الموت قبله　　　فأصبحت اخشى أن تطول حياتى

اخذه من قول الشاعر بلفظه ومعناه

كنت اخشى صرف الحمام فلما　　　راح يحيي اصبحت اخشى حياتى

وقال :

سخروا من الفضل الذى أوتيته　　　والله يسخر منهم في النار

أخـذه من قوله تعالى : « ان الذين اجرموا كانوا من الذين آمنوا يضحكون واذا مروا بهم يتغـامزون واذا انقلبوا الى اهلهم انقلبوا فكهين واذا رأوهم قالوا ان هؤلاء لضالون وما أرسلوا عليهم حافظين فاليوم الذين آمنوا من الـكفار يضحكون » .

وقال :

نامت بمصر وأيقظت لحوادث الايام سعدا

اخذه من قول بشار

اذا ايقظتك صعاب الامو ر فنبه لها عمراً ثم نم

وقال :

وكم حاولوا فى الارض اطفاء نوره واطفاء نور الشمس من ذاك اقرب

اخذه من قول المرى

ومضطغن عليك وليس يجدى ولا يعدى على الشمس اضطغان

وقال فى مطلع قصيدة يرثى بها بنت البارودى

بين السرائر صنة دفنوك

اخذه من قول أبى تمام يرثى امرأة محمد بن سهل

لها منزل بين الجوانح والقلب

وقال فى رثاء الاستاذ الامام أيضاً

بكينا على فرد وان بكاءنا على أنفس لله منقطعات

أخذه من قول الشاعر

وماكان قيس هلكه هلك واحد ولكنه بنيان قوم تهدما

أو قول أبى تمام يرثى عمير بن الوليد

لم يود منه واحد لكنما أودى به من أسودان قبيل

وقال أيضا من قصيدته هذه :

فياسنة مرت بأعواد نعشه لأنت علينا اشأم السنوات

اخذه من قول ابى تمام

فيايوم الثلاثاء اصطبحنا غداة منك هائلة الورود

وقال يرثى البارودى :

ان هُدَّ ركنك منكوباً فقد رفعت لك الفضيلة ركناً غير مهدود

أخذه من قول ابى تمام

فان يوه فى الدنيا دعائم عمره فما جوده فيها بواهى الدعائم

اذا المرء لم تهدم علاه حياته فليس لها الموت الجليل بهادم

وقال يذكر منزل الامام

عليك سلام الله مالك موحشاً عبوس المغانى مقفر العرصات

لقد كنت مقصود الجوانب آهلا تطوف بك الآمال مبتهلات

اخذه من قول محمد ابى عطاء السندى

فان يمس مهجور الفناء فربما أقام به بعد الوفود وفود

وقال ايضا يرثى الاستاذ الامام

لقد جهلوا قدر الامام فأودعوا تجاليده فى موحش بفلاة

اخذه من قول محمد بن بشير الخارجى

اقول وما يدرى اناس غدوا به الى اللحد ماذا أدرجوا فى السبائب

وقال يرثى البارودى

لو أنصفوا اودعوه جوف لؤلؤة من كنز حكمته لاجوف أخدود

نظر فيه الى قول مويلك المزموم يرثى امرأته

صلى عليك الله من مفقودة اذ لايلائمك المكان البلقع

(٦)

﴿ سرقاته أيضاً ﴾

أنذرتني أم سعد أن سعدا ... دونها ينهد لي بالشر نهدا

ونما اليّ من العجائب أن حافظا يحرش بنا نظارة المعارف ويرمينا عندها بأنا كاتبو مقالة « حسن الاختيار » التي نشرها « عكاظ » في بعض أعداده الماضية عسى أن يصيبنا ما يكفنا عن نقده ، وقد علم الناس أنا لانكتب شيئاً الا ذيّلناه بتوقيعنا الصريح ، فليرح نفسه حافظ فان تعبه ضائع ، وسهمه طائش ، وليعلم أن ذلك لايرجعنا عن رأينا فيه ، ولا يحملنا على القول بانه شاعر

تمناها بجهل الظن سعد ... وماهي من مطايا الظن بعدُ

ان لك أن تشعر بأنك شاعر ، وأن تغش نفسك اذا شئت ، وأن توهمها انك أطبع الناس ، وأن الشعر راجع منك اليك ، وأن ابا تمام كان يصف قلمك حين قال

لك القلم الاعلى الذي بشباته ... تصاب من الامر الكلى والمفاصل

وينعت شعرك بقوله

أما المعاني فهي ابكار (؟؟) اذا ... نصت ولكن القوافي عون

وأن البحتري كان يقصدك بقوله

لتفننت في الكتابة حتى ... عطل الناس فن عبد الحميد

وان المتنبي كان يعني قلمك حين قال

فصيح متى ينطق تجد كل لفظة ... أصول البراعات التي تتفرع

وان الشريف الرضى كان يتنبأ بك حين قال

لك القلم الجوال اذ لامثقف ... يجول ولا عضب تهاب مواقعه

وان السرىّ الرفاء كان يفكر فيك لا في نفسه حين قال يصف قصيدة

نظام من السحر الحلال مخيل ... لسامعه أن الكواكب تنظم

وان مهيارا لم يصف الا قلمك حين قال :

نفثاته السحر المبلبل لا كما ... خبرت ان السحر صنعة بابل

والاّ دواتك بقوله

لها من سبيك التبر ثوب مورّس ... ووجه من العاج النصيع وسيمُ

وان صرّدر كان يتصور دواتك حين قال

ياحبذاهي والاقلام واردة ... فيها وصادرة سحم المناقير

وأن الابيوردى كان ينطق بلسانك حين قال :

كلماتي قلائد الأعناق ... سوف تفنى الدهور وهي بواق

وانك أنت حامل لواء الشعراء . . . لا امرؤ القيس ، لك ان تتصور كل ذلك اذا خلوت الى نفسك في المكتبة الخديوية وأحاطت بك دواوين الشعراء وأقبلت جماجمهم تمسح رأسك وتقتل منك في الذروة والغارب رجاء أن تأمر باستنساخ شعرها وصيانته من أيدى البلى ، ولكنا لا نرى لك علينا سلطانا يضطرنا الى مصانعتك كما اضطرت هذه الجماجم أن تحمل نفسها على مكروهها .

على انى ايها القارىء أحب أن أقر لحافظ بشيء من الشاعرية ولكني كلما حاولت ذلك طلع عليّ مثل هذا البيت :

فانشأوا ألف كتّاب وقد علموا ... أن المصابيح لاتغنى عن الشهب

فأخرسني ، لأن أطفال هذه الكتاتيب تعلم أن المصابيح تغني عن الشهب ولكن الشهب لاتغني عن المصابيح ، وليت اختراع حافظ يصح ، اذاً لكافأته الحكومة ببعض ماتنفقه على انارة الطرق وكافأه الناس بنصف مايبتاعون به صفائح الغاز ، أو ربعه ، لان في البيوت زوايا لايصل اليها نور الشهب

وليت حافظا كان حاضري وقد التفت بي أرواح شعراء العرب وانبرت [1] كل روح ديوانها وأخذت تخطب محتجة على ماسلبه حافظ من معانيها ، وانتحله من أفكارها ، ومسخه من شعرها ، اذاً لسمع روح الشريف تقول بعد ديباجة طويلة أبانت فيها فضلها وسبقها ومكانتها

لنا كل يوم منه ذئب عمرّد دم الشعر في انيابه والبراثن

فقد اخذ حافظ بيتي

تساقينا التذكر فانثنينا كأنا قد تساقينا الطلاء

فقال : سقاني في منادمة حديثا نسينا عنده بنت الكروم

وقلت :

أخي لارغبت عيني ولا أذني من بعد يومك في مرأى ومستمع

وكررته في موضع آخر فقلت

فبعداً لطيب العيش بعد فراقكم فلا أسمع الداعي اليه ولا دعا

فأخذ المعنى وقال :

أبعد عثمان أبتغي مأربا حسنا من الحياة وحظا غير منكود

وهنا قاطعتها روح مهيار وقالت انه أخذ هذا المعنى من قولي

أبعد ابن عبد الله أحظى براجع من العيش او أسى على اثر ذاهب

1) اتخذت منه منبرا

وقلت ايضا

سلام على الأفراح بعدك أنها وان عشت ليست أربة من مآربي

فسرقه وقال :

فأمسكا الراح اني لا أخامرها وبلغا الغيد عني سلوة الغيد

فقامت على اثر ذلك ضجة شديدة وصارت كل روح تدعي المعنى فقلت إنه سرق منكما فسكتنا واستأنفت روح الشريف الكلام فقالت :

وقلت كنتم نجوما لدى الدهماء زاهرة تضيء منها الليالي السود والدرع

فأخذه وقال : لقد كنت فيهم كوكبا في غياهب

وقلت

رزآن يزدادان طول تجدد ابد الزمان فناؤها وبقائي

فأخذه وقال :

اني ليحزنني ان جاء ينشده داعي المنون واني غير منشود

فعادت روح مهيار الى مقاطعتها وقالت بل انه أخذه مني أنا فقد قلت

إذا كان سهم الموت لابد واقعا فياليتني الرمي من قبل صاحبي

ولكني حكمت للشريف في هذه المرة ثم قام التميمي فقال : وانا

ايضا قلت :

أما القبور فانهن أوانس بجوار قبرك والديار قبور

فأخذ المعنى وقال :

لبيك يامؤنس الموتى وموحشنا يافارس الشعر والهيجاء والجود

فنهض ابو تمام فقال انه أخذ الشطر الثاني من قولي

يعزون عن ثاو تعزى به العلى ويبكى عليه البأس والجود والشعر

وقلت أيضا

اذا ظلمات الرأى أسدل ثوبها تطلع فيها فجره فتجلت

فأخذ المعنى وقال :

اذا مس خد الطرس فاض جبينه باسطار نور باهر اللمعات

وقلت :

ليهن امرؤ يثنى عليك فانه يقول وان أربى ولا يتقول

فأخذه وقال :

عذب القريض قريض بات يعصمه ذكر ابن توفيق عن لغو وعن كذب

ثم تلاه الهمذانى فقال وانا أيضا قلت

الذنب للأيام لا لى فاعتب على صرف الليالى

فاخذه وقال :

لاتلم كفى اذا السيف نبا صح منى العزم والدهر أبى

ثم قام آخر وقال وقد سرق منى قولى

فالناس مأتمهم عليه واحد فى كل دار رنة وزفير

فقال :

فنى الهند محزون وفى الصين جازع وفى مصر باك دائم الحسرات

وكرره فى موضع آخر فقال : أنى حللت أرى عليك مأتما

وتلاه آخر فقال انى قلت

فلله در الدافنيك عشية أما راعهم مثواك فى القبر امردا

فأخذه وقال :

تركوا شبابك فيه نهبا للبلى واهاً لغض شبابك المتروك

وتلاه الجرمى فقال، وانا قلت :

أحقا عباد الله أن لست رائيا رفاعة بعد اليوم الا توهما

فاغار علىّ وقال :

فهوا لهفى والقبر بينى وبينه على نظرة من تلكم النظرات

ثم انفضت الجلسة.

(٧)

كنت أحسب ان الخلف بينى وبين الناس فى أمر حافظ قد ذهب كل مذهب، وانى على الباطل وغيرى على الحق حتى لقد هممت أن أعتذر لحافظ بك عن تقدى اشعره، واستسخافى لنظمه، واستضعافى لسليقته، ولكنى استحييت من أن ألقى اليه معاذيرى فى صحيفة يطالعها كل هذا السواد الأعظم، وأشفقت مما عساه يتبع ذلك من تضاحك الناس بى، وسخرهم منى، فقلت اكتب إليه كتابا «خصوصيا» افتتحته بما يأتى :

«الحمد لله الذى هدانى الى الحق، وبصرنى وجوه الرشد، وأوضح لى معالم القصد، والصلاة والسلام على خير بريته، والمصطفى من أمته، محمد سيد المرسلين، وعلى أصحابه الخلفاء الراشدين، وآله الاخيار أجمعين، وبعد فكفى بالجهل داء، وبالغباوة محنة وبلاء، وبخلوص النية شفيعاً، وبالاعتذار من فارط الذنب . . .»

وهنا أعيتنى السجعة، فوضعت القلم وجعلت أفكر فى كلمة صالحة، فمرت بالخاطر ألفاظ كثيرة أذكر من بينها «رجوعا» و «نزوعا»

و « تقريباً » ولكني لم استملح واحدة منها ، ففتحت ديوان بعض الشعراء المكثرين عند قافية العين كما يفعل حافظ واشباهه اذا نظموا لعلي أظفر بطلبتي ولكن رائد التوفيق اخطأني في هذه المرة ايضاً ، فيئست من كتابة الاعتذار ، ومما كنت ارجوه من الصفح ، واتوقعه من الغفران ، واني لفي هذه الحيرة الشديدة واذا بعدة رسائل قد جاءتني ففتحت الاولى وبي من الكسل والملل مالايخفي عن القارىء فاذا كاتبها يقول بعد الديباجة « أراك قد أطلت في ايراد سرقاته (يعني صاحبنا بالطبع) حتى ضايقتنا واملتنا . حسبك ما اخذت عليه من ذلك ، لانه ليس بالشاعر المكثر حتى تغفر له كثرة سرقاته من أجل كثرة حسناته — . . . وعلى انه حتى في اعتذاره من اقلاله لم يأنف من السرقة والانتحال ألا ترى كيف اخذ قوله

وأنشد أشعاري وان قال حاسد   نعم شاعر لكنه غير مكثار

من قول البحتري يرد على عبيد الله بن طاهر

والشعر لمح تكفي اشارته   وليس بالهذر طولت خطبه

واخذ البيت الذي بعده وهو

حسبي من الاشعار بيت أزينه   بذكرك ياعباس في رفع مقداري[1]

من قول الشريف الرضي يمدح الطائع

قليل مدحك في شعري يزينه   حتى كأن مقالي فيك تغريد

١) لاينبغي أن يفوت القارىء مافي قوله في رفع مقداري من الشرف والحسن والطلاوة وكثرة الماء وان كان قد ذهب بعضهم الى ان هذه العبارة قلقة لايقر لها قرار في هذا الموضع ! !

أقول كفى ما أظهرت من سرقاته وانما ينبغي ان تكشف للناس عن فساد معانيه وقلق اسلوبه وركاكة تعابيره فان الناس « يتهمونه » بحسن الديباجة ، وانسجام التراكيب ، وسلامة الذوق في الصناعة ، ولايصدقون انه قائل هذا البيت :

أرى سمو خديوينا وقد بسطت   بالعدل والبذل يمناه ويسراه

وليت شعري اين كانت فصاحته وبيانه وذوقه حين قال « سمو «خديوينا » واين كانت يقظته وفطنته وذكاؤه وعلمه حين قال

أروني نصف مخترع !!   أروني ربع محتسب !!

فانا ماعلمنا ان في العالم نصف مخترع ولا ربع محتسب وما يدرينا لعله يقول بعد ذلك ثلث فيلسوف وسدس وطني وسبع شاعر وعشر كاتب وخمس رجل ، وما الذي منعه أن يكتب البيت هكذا

أروني ½ مخترع !!   أروني ¼ محتسب !!

وعلى ان البيت بعد لا يساوي واحدا « صحيحا » !!

وما عساك تقول اذا سمعت قوله في مطلع قصيدة يمدح بها الجناب العالي ويهنئه بعيد الفطر

مطالع سعد أم مطالع أقمار   تجلت بهذا العيد (أم تلك أشعاري)

فان في قوله (أم تلك أشعاري) من السماجة وسقم الذوق والغرور مالا يطاق ، وليت شعري اكان حافظ يمدح الجناب العالي أم يفاخره ويتبجح عليه بقوله من هذه القصيدة بعينها

كذا فليكن مدح الملوك وهكذا   يسوس القوافي شاعر غير ثرثار»

الى آخر ما كتب هذا الناقد الثرثار ، غير أني لا اكتمك أيها القارىء

ان هذه الرسالة اعادت الىّ ثقتى بنفسى ، واذهبت عنى القلق والاضطراب فقلت اطوى كتاب الاعتذار الذى كان العزم أن ارسله لحافظ وأنشر هذه الرسالة

ثم فضضت الرسالة الثانية فاذا فيها سؤال هذا نصه :

« ماذا يعنى حافظ بقوله

رأيت فيها بساطا جل ناسجه	عليه فاروق هذا العصر يختال
يمشية بين صفىّ حكمة وتقى	يحبها الله لاتيه ولا خال ؟ »

والجواب على هذا — بعد مراجعة البيتين — هو انى لا اظن حافظا يعنى شيئا ، وانما هى الفاظ مرصوفة لايعلم الا شيطانه البليد الذى وكله به ابليس كيف وفق بينها ، اما الذى أعلمه أنا فهو انه اراد ان يمدح الاستاذ الامام ويصف حضرته كما يزعم شارح الديوان ، وان كنت لا أفهم من البيتين الا انه قصد الى هجائه ، والتهكم به ، والسخرية منه ؛ لأنه يقول انه رأى فى دار الاستاذ بساطا جل ناسجه (اعتذر للسائل من عجزى عن تفسير قوله جل ناسجه !) وانه رأى الاستاذ الذى هو عمر هـذا العصر يتبختر على هذا البساط ويرفع يديه ويضعهما فى المشى اختيالا (وهو المفهوم من قوله يختال) وانه كان يمشى بين صفين صف حكمة ، وصف تقى ، كما يمشى الضابط بين صفوف الجنود ، وان الله يحب هـذه المشية التى ليس فيها لاتيه ولا خيلاء (مع انه قال انه رآه يختال) هذا ما أفهمه وهى صورة مضحكة جدا إذا كان الغرض منها المدح ، ومن لى بمن يعلمنى هذه المشية التى يحبها الله ؟ ! !

(٨)

أيها القارئ : ألم تشهد مرة ليلة عرس وقد ارتقى بعضهم كرسيا وجعل يتنطع بفضول الكلام ، ويتكثر بلغو المقال ، ويرسل على الناس طوفانا من الهذر والهراء ويقرع آذانهم بمثل هذا الشعر :

انى أرى عجبا يدعو الى عجب	الدهر أضمره والعيد أفشاه
هل ذاك ماوعد الرحمن صفوته	روض وحور وولدان وأمواه
أم الحديقة ذات الوشى قد جليت	فى منظر يستعيد الطرف مرآه
أرى المصابيح فيها وهى مشرقة	كأنها النور والوسمىّ حياه
أرى بنى مصر تحت الليل قد نسلوا	الى سعود به ضاح محياه
أرى على الأرض حليا قد نسيت به	حلى السماء وحسنا لست أنساه؟

ولمن تظن هذا الشعر الذى أوردته بكرهى ؟ أخشى أن أقول لحافظ فتقول انى أقوّله مالم يقل ، ولكنى أقسم لك بكل محرجة من الايمان ، مؤكدة من الاقسام ، وبكل مايحلف به البر والفاجر أنه له

سيقول بعض أنصاره انه قال هذا الشعر فى أول نشأته فليس بمستغرب أن يكون تافها بشعا فى الذوق ، ولكن أنظر ماقال بعد أن بلغ كمال البنية والعقل – فليكن ماتريدون قال حافظ فى الصفحة الثامنة والتسعين من الجزء الثانى من ديوانه بعد أن بلغ كمال البنية والعقل ، وارتفع عن سن الحداثة ، وصار عليما بأسرار اللفظ واشتقاقه عارفا بفصيحه وركيكه ، ومأنوسه وغريبه ، وبعد أن « أغرى أقلامه بالغوص على المعانى » حتى

شكى عمانُ وضج الغائصون به	على اللآلى وضج الحاسد الشاقى،

يمدح الجناب العالى

أغليت بالعدل ملكا أنت حارسه   فأصبحت أرضه تشرى بميزان
جرى بها الخصب حتى أنبتت ذهباً   فليت لى فى ثراها (½ فدان) (١)

بحق عليك ياحافظ ؟ وعالى عندك من حرمة ؟ ؟ لتريني هذا الميزان الذى أصبحت الارض تشرى به؟ انه لم يبق عليك الا أن تقول انها تباع بالرطل كاللبن والجبن ؟ ؟ ولتقولن لى هل كنت تمدح الجناب العالى أم . . تمازحه وتضاحكه وهل من أدب المديح أن تذهب مذهب الهزل ، فى موقف الجد ، وأن تجعل ختام قصيدتك هذا البيت

هذا هو الملك قلبهنا مملكه   وذا هو الشعر فلتنشده أزمانى

كأنك تجاذبه حبل الفخر وبينك وبينه على ما أعلم
« أبعد مما بين بصرى والحرم »

أخلق بمن كثر ذكره لنفسه أن ينساه الناس ، وانت أيها القارئ أتظن أن روفائيل كان يفكر فى نفسه حين صور العذراء وولدها ، أو ان شاكسبير حين كتب هملت وعطيل كان يفكر فى سواهما أو أن ممثليهما يكترثان لجهور النظار والمتفرجين ؟ كلا فانه ينبغى لمن يريد أن يكبر فى عيون الناس أن يتضاءل أمام نفسه .

سيقول البعض أنه يسمت سمت العرب ويجرى على أسلوبهم ، ولكن العرب قد ذهبوا فى سبيل العصور الخالية ونحن اليوم فى عصر له آدابه

---

١) آليت لا أكتب النصف والربع والعشر كلما أخذت عينى شيئا من ذلك فى شعر حافظ الا هكذا وليت شعري ماهذا الولع بالحساب وما هو السر فى ذلك ؟ أكان حافظ فى صدر ايامه « شاطراً » فى الحساب ؟ ؟ ؟ !

ومطالبه وليس ينبغى لنا أن نقلدهم ، وإن كنا نجلهم ونعظمهم وإنما مثل من يقلدهم مثل الساجد أمام دمية خفيت معارفها ، وطمست محاسرها ، ولم يبق منها الا الحجر الذى نحتت منه ، والا المصباح المعلق فوقها ، أو مثل من يهب قلبه لا مرأة حطمتها السن حتى اصبحت لايحمل بعضها بعضا

وقال حافظ

اغمضت عينيك عنها وازدريت بها   قبل الممات ولم تحفل بموجود

فأخطأ فى قوله ازدريت بها لأن الفعل يتعدى وليست به حاجة الى حروف الجر فهل لايعرف حافظ الفرق بين اللازم والمتعدى وأى فائدة فى قوله « قبل الممات » فهل رأى حافظ أحدا من الناس يحفل بعدموته بشيء حتى خاف اللبس وأراد أن يجتنبه بقوله قبل الممات ؟ ما أكثر غرائب حافظ لكأنى به لايفهم الموت ولا يعرف الفرق بينه وبين الحياة . لولا انى أحب له طول العمر ليقف على حقيقة أمره وليعلم انه ليس من الشعر ولا قلامة ظفر لدعوت الله أن يذيقه الموت حتى يجربه ويعلم انه كان مخطئاً حين قال « قبل الممات » فلا يعود الى أمثال هذه السخافات ! ! ! نعود الى ما كنا فيه فنقول : أن حافظاً كثير الخلط بين الاضداد وانى ماقرأت له قصيدة الا رأيت فيها مثلا لذلك كقوله

هبوا الاجير أو الحراث قد بلغا   حد القراءة فى صحف وفى كتب

فان قوله قد بلغا من مستغربات الزمان ، وذلك انه جعل « أو » بين الأجير والحراث فكان ينبغى أن يقول بلغ وقد كان يجوز له أن يقول بلغا لو أنه عطف بالواو لا بأو ولكن حافظا كما قلنا لايعرف فرق مابين الواو ـ وأو .

ومن امثلة هذا الخلط قوله يهنىء شوقى بك للانعام عليه برتبة

قد كان قدرك لايحد نباهة   وسعادة فغدا بها محدودا

ماترى فى رجل يريد أن يمدحك فيقول لك ان قدرك ونباهتك وشرفك وسعادتك لم يكن لها حد تقف عنده ولكنها الآن أصبحت محدودة لاتجاوز حدا بعينه ؛ أليس هذا أشبه بالذم منه بالمدح ، واقرب الى الهجاء والطعن ؛ أليس هذا دليلا على ان حافظا يحسد شوقى على منزلته وينفس عليه ادبه وعبقريته ويتمنى لوكان له مثل طبعه وسليقته وهل الحسد دليل على سعة الروح وعظم الثقة بالنفس واحتقار المظاهر اللذين هما نتيجة لعظم الروح وجلال النفس ؟ ؟

(٩)

أنشر فى هذا المقال الرسالة الثالثة براً بالوعد ، ووفاء بالعهد ، وقد جاءتنى من صديق أظنه توقع أن أنشرها لما فيها من صدق النظر ، ودقة الفكر ، وسلامة الذوق ، كما فعلت بغيرها فسألنى أن لا أعلن اسمه اذا خطر لى أن اذيع مافيها من النقد قال :

« أنا كما تعلم صديق حافظ ؛ ولست أحب أن أوغر صدره علىّ فانه على سخافة شعره ، لطيف ظريف ، وليت شعره كحديثه ، ولكنه يتكلف فى شعره ولا يتكلف فى حديثه ولعل هذا هو السبب فى ثقل ظل الاول وخفة روح الثانى . » ثم انتقل من ذلك الى الكلام على شعره فقال :

« كأنى بحافظ قد أدرك انه شعرور متكلف ينظم بالصنعة (ليت شعرى ماذا يقول حافظ عنى اذا قرأ قولى انه شعرور وعلم أن صديقه

الذى لايستريب به أول من وصفه بذلك واطلق عليه هذا اللفظ — لأأدرى ولكنى ارجوك مرة ثانية ان لاتذيع اسمى اذا اذعت رأيى ؟) أقول كأنى به قد عرف أنه ليس من الشعر فى شىء فهو لاينفك يتنازل لكل شاعر يظهر عن ملكه الذى اغتصبه — فقد قال لمصدر الجزء الاول من ديوان شكرى :

شهدت بأن شعرك لايجارى   وزكيت الشهادة باعترافى

لقد بايعت قبل الناس شكرى   فمن هذا يكابر بالخلاف

وقال يقرظ ديوان الرافعى :

وهذا الصولجان فكن حريصاً   على ملك القريض وكن أمينا

كأن هذا المسكين لاعمل له الا ان يبايع الشعراء ويشهد لهم بالسبق والمزية ، او كأنه فطن الى ان ملكه هذا اسمىّ فتنازل عنه فى حياته قبل ان ينزله عنه الموت بكرهه ؟

وعلى ذكر الموت والحياة ارجوك (لانى كما اسلفت صديق حافظ) ان تهبه ثلثمائة عام من خلودك — كما فعل فولتير — فان حاجته والله الى يوم واحد لشديدة على أن يفسر لك هذا البيت :

ذرّ الكتائب منشبها بلا عدد   ذر الرماح بعين الحاذق الارب

فهل حسب جنابه أن الرماد المذرور فى عين الحاذق الارب لابد أن يكون اكثر من الرماد المذرور فى عين الأبله السخيف حتى تمثل به أو أن عين الحاذق أوسع من عين الغبى — وهذا البيت أيضا

ومن يطل على الافلاك يرصدها   بين التناطق عن بعد وعن كثب (١)

ليس فى العالم طفل لايعلم أن علماء الافلاك لايرصدونها الا عن بعد

---

١) عن كثب أي عن قرب

فهل رأى جنابه أحداً صعد فى طيارة ورصد الافلاك عن قرب — ان الوقت الذى تطير فيه الناس بين الكواكب لم يأت بعد ؟.... وهـذا البيت أيضاً

متى نراه وقـد باتت خزائنه كنزاً من العلم لا كنزاً من الذهب (١)

تضحكنى جداً هذه النعمه من حافظ فقد أراد ان يثنى بلدنا فأفقره وذلك لأنه تمنى ان يرى خزائنه ملأى من العلم — فارغة من الذهب . وليت شعر حافظ أى خير فى العلم اذا لم يكن لدينا إلى جانبه مال نستدر به منافعه ومرافقه ؟؟ لا خير مطلقاً ! كما انه لا خير فى مايعرف حافظ من مفردات العربية مادامت خزانة معانيه فارغة ، ومن غفلة حافظ قوله :

لا نحن موتى ولا الاحياء تشبهنا كأننا فيك لم نشهد ولم نغب

أراد أن يقول لا نحن موتى ولا نحن نشبه الأحياء فقال ولا الأحياء تشبهنا وهذا يشبه قول القائل « اما فى عقلهم رأس »

أو قول القائل : « مطلى به القار »

يريد « مطليا بالقار » أو قول الآخر :

ومهمهٍ مغبرة أرجاؤه كأن لون ارضه سماؤه

أقول هب حافظاً ثلثمائة عام من خلودك فان حاجته اليوم الى الخلود أشد من حاجته الى غيره ، فان ادركك الحرص فاعطه مائة ، واجمع من العقاد وشكرى مائتين ، وفى مرجوّى أن لا تضن عليه بهذا الرفد الضئيل والسلام »

---

١) الضمير فى يراه يعود على « بلد » فى البيت الذى قبله — والبلد المقصود هو مصر

اشكر لصديق ظنه بى وثقته بكرمى ولكنى لا استطيع أن أصل رجلاً يقول :

ولا تنس من أمسى يقلب طرفه فلم ترالا « أنت » فى الناس عيناه

فان طلاب الجزء الثالث من كتاب النحو يعلمون ان الصواب أن يقول (الا اياك) أو (الاك) لا الا انت (راجع باب الاستثناء) ولا يأنف أن يقول

فما مطوقة قد نالها شرك عند الغروب اليه ساقها القدر
باتت تجاهد هماً وهي آيسة من النجاة وجنح الليل معتكر
وبات زغلولها فى وكرها فزعا مروعا لرجوع الأم ينتظر
منى بأسوأ حالا حين قاطعنى هذا الصديق الخ

فان قوله فى البيت الاول « عند الغروب » لا معنى له فهل كان فى بعض أيامه بومة أو غرابا فعلمته التجربة ان الوقوع فى الشرك عند الغروب أصعب منه فى العصر ، أو فى الظهر ، أو فى منتصف الليل — هذا الى أنه أخطأ فى قوله لرجوع الأم ينتظر والصواب حذف اللام واسقاطها من رجوع لان الفعل متعد ولكنه كما قلنا فى المقال السابق لا يعرف الفرق بين اللازم والمتعدى ثم ان الفزع والمروع بمعنى واحد فكيف أمنحه يوماً واحداً ؟؟

على أن الابيات مسروقة من قول المجنون

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت تعالجه وقد علق الجناح
لها فرخان قد غلقا بوكر فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ماترجى ولا بالصبح كان لها براح

(١٠)

لاتزال الرسائل تأتيني ممن أعرف وممن لا أعرف كأني أهاجم حصنا منيعا وأنا وإن كنت في غنى عن هـذه الأمداد لان هذا الحصن قاعدته من الرمل وآجرّه من الهواء الا أني على ذلك أشكر لمن يكاتبوني تفضلهم بمؤازرتي وتبرعهم بعحالقي وسأنشر ما يأتيني من الرسائل اعترافا لأصحابها بالفضل واليك الرسالة الرابعة قال كاتبها الفاضل بعد الديباجة :

« أليس من التطفل أن يكتب حافظ في مسألة الزوجية وأن يتداخل فيما لا يعنيه لأن المسألة شخصية لا يجوز لاحد أن يتناولها بقلمه ثم هي بعد ليست مما يقال فيه الشعر وأي شأن لحافظ في جنون صاحب المؤيد بينت النبي أو بينت غيره من الناس وهل حرم الله على الناس أن يعشقوا بنات النبي ؛ ولماذا « يضج العرش والحاملوه ويضج قبر النبي » من أجل ذلك ؛ وماذا على حافظ من كل ذلك وماذا يعنيه إن كان المؤيد لصيقاً ببيت الرسول أو غير لصيق به ؛ هل هو موكل بحراسته وهل ورد في الحديث الشريف عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال « آتينا حافظاً حراسة بيتنا ؟ » أليست هذه القصيدة أدخل في باب الرقاعة منها في باب الشعر ؟ ؟ »

وهذه هي الرسالة الخامسة :

« سيدى

كن عذيري إذا أنا أخذت عليك واحدة في نقدك شاعر النيل — حافظ — فليس من شروط النقد الصحيح لا ولا من العدل أن تعدد سقاط الرجل وسرقاته وتغفل حسناته ... فإنا مهاجردنا الرجل من

الشاعرية فإن له على الرغم من ذلك شعراً جيداً عذبا وخواطر مستحدثة رائعة .... وأين أنت من قصيدته التي بعث بها الى « البابلي » يعاتبه بها ويتودد اليه فيها والتي لو قرأها ابن الرومي لخجل من همزيته التي يقول فيها

يا أخي يا أخا الدماثة والرقة (م) والظرف والحجا والذكاء
أنت عيني وليس من حق عيني ... غض أجفانها على الاقذاء

أعني قصيدته التي يقول في مطلعها

أدلال ذاك أم كسل ... ام تناس منك ام ملل

والتي يقول في ختامها :

أم وشى واش اليك بنا ... فاحتواك الشك (يابطل) ؟؟
ياصديق لا مؤاخذة ... انت يا ابن البابلي (... لُ)

فما عساك قائل بعد (يابطل) ؟ أو لم يبرز الرجل في النكتة على « القار » والسيد قشطه وكامل الاصلي ؟؟ »

أقول ان شراً من قوله يابطل وافظع وصفه لصديقه (بالخول) وان كان قد حذف الخاء والواو ولم يبق من الكلمة الا اللام ولكن القارئ يعييه أن يفهم المراد ؛ وشر من كل ذلك ان ينشر هذه القصيدة مع سائر شعره ولكن الآداب في مصر غير مرعية ؛ والا فأي شيء أهتك لستر الحياء وأخدش لوجه الأدب من قوله ياخول ؟

على انا لا نريد ان نحاسب حافظاً على نكاته العامية وانما نريد ان نظهر للناس ان جده ليس خيرا من هزله — قال حافظ :

وافى كتابك يزدرى ... بالدر او بالجوهر

فان قوله يزدرى بالدر خطأ والصواب يزدريه وقد وقع في هذا الخطأ في موضع آخر ونبهنا عليه :

وقال حفظه الله

ياهماما فى الزمان له همة دقت عن الفطن

فان قوله دقت عن الفطن من المضحكات وذلك لأن الهمة التى تدق عن الفطن لابد ان تكون ضئيلة جداً لاتبين للمتوسم وهو يريد ان يصفها بالعظم ، ولـكن حافظا كما قلنا غير مرة شديد الغفلة اذا أراد الذم مدح وان أراد المدح ذم انظر قوله للامبراطورة يوجينى :

ان يكن غاب عن جبينك تاج كان بالغرب اشرف التيجان

فلقد زانك المشيب بتاج لايدانيه فى الجلال مدانى

فقد اخطأ فى قوله غاب عن جبينك لأن التاج لايكون على الجبين ولـكن فوق الرأس وبين الرأس والجبين بون وأخطأ فى ظنه ان فى المشيب عوضاً من التاج وانما المشيب بريد الفناء ورسول الموت وأى شئ أبغض عند النساء من المشيب ولكنى لا اظنه يفهم شيئاً من ذلك . وقال أيضاً :

او كان (فى) ظبي الحى مغرما اما لهذا الظبى من مرتع

والصواب ان يستبدل (فى) بالباء لأنه يقال مغرم بكذا ولا يقال مغرم فيه وقال ايضا :

وعين اليم تنظر للبخار بنظرة واجد قلق الرجاء

أخطأ فى قوله بنظرة واجد والصواب حذف الباء — وبعد فمن لى بمن يسأل حافظاً عن هذه العين التى استعارها للبحر ؟ ومتى كان للبحر عيون

كعيون السماء مثلاً ؟ ومن لى بمن يقول لى لماذا ينظر اليم إلى البخار نظرة واجد قلق الرجاء ؟ ؟ الا ان حافظا لايزال يأتينا فى كل يوم بما لم يسبق اليه من السخافات وقال :

هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا بالمال إن اكتتبنا فيه بالأدب

ليس اثقل على النفس من قوله إكتتبنا ولـكن حافظا لايعرف الفرق بين همزة الوصل وهمزة القطع ألم يكن خيرا من ذلك أن يقول (انّا) اكتتبنا .

وقال يمدح المويلحى .

« لك فى دمى حق أردت وفاءه »

فهل للمويلحى عنده ثأر ؟ والا فماذا يعنى بقوله فى دمى ؟ لست ادرى ولا المنجم يدرى ؟ ولا حافظ نفسه فيما أظن ؛ لقد كان الصواب أن يقول فى ذمّتى وقال ايضا :

لئن غدا الدهر بنا مدبراً لابد للمدبر أن يقبلا

من أعلم حافظاً ان المدبر لابد ان يقبل ؟ — هل يقبل الشباب بعد ذهابه وهل يعود الامس وهل يحيا الميت وهل وهل ؟؟؟ أم تراه أخذ ذلك من حركات الطابور ؟؟

(١١)

بلغنا أن حافظ بك ابراهيم يتوعدنا ويزعم أن كلمة تخرج من فيه تكفى لطردنا من النظارة ، أو احراجنا فيها على القليل ، ونحن لايعنينا هذا القول ، ولا يفزعنا هـذا الوعيد ، وما كان ليميلنا تهديده عن رأينا فيه أو يمنعنا من اعلان سخافاته واظهار المخزيات المنديات التى جاء بها فى شعره ،

والا فانا نعلم مكانته من صاحب المطوفة ناظر المعارف ولا نجهل جاهه العظيم جدا جداً ، ولو كنا نتخشى شيئاً لما أقدمنا على نقد شعره ، وهبه استطاع ان يلحق بنا ضرراً فهل ينفى ذلك أنه ليس بشاعر ، ولكن وزان تفاعيل ، ومقطع أبيات ، وانه أخطأ أفحش الخطأ فى قوله من قصيدته فى حريق ميت عمر :

رب إن القضاء انحى عليهم   فاكشف الكرب واحجب الاقدارا

وذلك انه كان ينبغى أن يجعل « الاقدار » موضع « القضاء » والقضاء موضع الاقدار ، لان الاقدار ، هى التى تقدر القضاء ، فاذا انحى القضاء على قوم لم يغن حجب الاقدار شيئا وانما يجدى حجب القضاء لو كان الى ذلك سبيل — وفى قوله من القصيدة بعينها :

غشيتهم والنحس يجرى يمينا   ورمتهم والبؤس يجرى يسارا

لان الصورة المودعة فى البيت مضحكة وأغلب الظن أنه أخذها من حركات « الطابور » وأوامر اليوزباشية وأى شىء اسخف من قوله النحس يجرى يمينا والبؤس يجرى يسارا ؟ ولماذا كان هذا كذلك ؟ أليس هذا أشبه بالجنود القارة الهاربة من وجه اعدائها ؟ على ان الشطر الثانى فى معنى الاول فهو اذاً حشو وتكرار . — وفى قوله

أكلت دورهم فلما استقلت   لم تغادر صغارهم والكبارا

لست أدرى لماذا كان هذا الترتيب ؟ هل حسب حافظ ان كل شىء يشبه نظام الجيوش .

فإنه اذا صح مايقول فقد كان ينبغى أن تأكل النار الناس ثم تأكل بعد ذلك دورهم والافانه لايعقل أن يكون الناس قد انتظروا فى دورهم

حتى اكلتها النار — على انه ليس من الضرورى اذا احترقت البيوت أن يحترق سكانها أيضا وفى قوله

أخرجتهم من الديار عراة   حذر الموت يطلبون الفرارا

فانى لا أفهم لماذا أخرجتهم من ديارهم عراة لاثياب على أجسامهم ؟ فهل حرقتها النار أيضاً ؟ وهل ظن أن احتراق الدور يستلزم احتراق ثيابهم على أن فى البيت خطأ آخر وذلك أن خروجهم من الديار هو فرار فلا معنى لقوله بعد ذلك أنهم يطلبون الفرار ثم كيف يوفق بين قوله إنهم خرجوا يطلبون الفرار حذر الموت (اى أنهم أحياء) وقوله فى البيت الذي قبله ان النار لم تغادر صغارهم والكبارا (اى انهم ماتوا جميعاً) — وفى قوله أيضاً

ايها الرافلون فى حلل الوشى (م) يجرون للذيول افتخارا

فقد أخطأ فى قوله يجرون للذيول والصواب اسقاط اللام لان الفعل متعد ولكن حافظاً كا أسلفنا غيرمرة لايعرف فرق مابين اللازم والمتعدى هذا الى أنه أخطأ فى قوله افتخارا وأحسبه أراد اختيالا — والافتخار والاختيال كما يعلم كل واحد ليسا شيئا واحدا — وفى قوله

« مر بألف لهم وان شئت زدها »

فانه لامعنى لهذا التحديد ولماذا لم يخله وشأنه فان شاء وهبهم ألفا وان شاء زادها ؟ ألا ترى ان قوله مر بألف هو غاية ماوصل اليه الانسان من التحكم البارد .

وفى قوله :

سال فيه النضار حتى حسبنا   ان ذاك الفناء يجرى نضارا

لان معنى البيت : (سال) فيه النضار حتى حسبنا ان ذاك الفناء

(يسيل) نضارا وأى شئ بالله أسخف من قوله إن الذهب سال حتى حسبناه سال ؟؟؟؟ — وفى قوله :

يكتسون السرور طورا وطورا   فى يد الكاس يخلعون الوقارا

من لى ان أراه لابسا « رد بجوت » منسوجة من خيوط السرور ومن لى بمن يفسر لى قوله فى يد الكاس ؟ فهل يعنى ان الناس كانوا فى يد الكاس ؛ ام يعنى انهم خلعوا الوقار فى يد الكاس ؛ وكلاهما لامعنى له. الحقيقة ان حافظا لم يعن شيئاً ولم ينظر الا الى المطابقة بين اكتسى وخلع وفى قوله

رب ليل فى الدهر قدضم نحسا   وسعودا وعسرة ويسارا

فهل يعرف ليلا فى غير الدهر حتى قال « فى الدهر » وهل رأى ليلا لايضم سعدا ونحسا وعسرا ويسرا حتى قال «رب» أم تراه لايعرف معنى ربّ ؟؟ وهل تعد من الدهر ليلة لاتضم السعد والنحس !

وبعد فأى شيطان غبى أملى عليه هذه القصيدة التى لايخلو فيها بيت من خطأ ولا يقع فيها القارىء الاعلى مترقع ولكنا ندعها الى سواها قال :

رجوتك مرة وعتبت اخرى   فلا اجدى الرجاء ولا العتاب

الصواب أن يقول (فما) بدل (فلا) وقال

وأكبر ظنى أن يوم جلائهم   ويوم نشور الخلق مقترنان

أخذه من قول الشاعر   وياسلوة الايام موعدك الحشر

أو من قول ابن الرومى :

فكأنّ ليلتنا علىّ لطولها   ثبتت تمخض عن صباح الموقف

او من قول العارى

سهرت ليلى فنوم العين متبول   كأن ليلى بيوم الحشر موصول

وقال :

طبى الحمى بالله ماضركا   اذا رأينا فى الكرى طيفكا

فأخطأ لان حبيبه لاحيلة له فى تفور طيفه كما يعلم الناس وكما لايعلم حافظ على مايظهر وهو لايمنع طيفه ان يزوره فى المنام فبيته لا يدل الا على السخف والنفلة وماذا يصنع حبيبه إذا كان طيفه لا يحب حافظا ولا يأنس به واى ذنب لحبيبه حتى يعاتبه على جفوة طيفه ؛ وهل يلام حبيبه من أجل ذلك ؟؟ أم هل حبيبه عذوله فى طيفه ؟!!

وقال :

وسكت القصور فى بيت خلد   وسكنا عليك بيت الحداد

فأخطأ فى ثلاثة مواضع فى بيت واحد الاول أن القصور كما يعلم الاطفال الصغار لاتكون فى البيوت والثانى انه لايقال بيت خلد ولكن جنة خلد والثالث أنا سمعنا بثوب الحداد ولكنا لم نسمع ببيت الحداد ؟. لأن الناس لم يروه أبدا .

(١٢)

علم الله أنا لانحتقر من حافظ الا شعره ، ولاننا كر الا مذهبه ولا نناصب الا قريحته ، والا ألفاظه الرثة ، وأساليبه القلقة ، ومعانيه السقيمة وذوقه الفاسد ، وأغراضه المبتذلة المطروقة ، وقوالبه المشوّشة ، وتكلفه الشديد ، ومن ذا الذى يحق له أن ينكر علينا ذلك أو يعيبنا به أو يذمه إلينا ؛ أو ينعى علينا مقتنا لما يستحق المقت ، وانت فقد تعلم أن الطبيعة

البشرية مبنية على التعادى ، وأن الفكر والعمل يبطلان اذا لم يجد الانسان مايبغض ، وأن الحياة لولا تناطح العواطف ، وتزاحم الاضداد ، ماء آجن آسن ، وان بياض النهار لا يوضحه الا سواد الليل ، وانك ان لم تجد ماتكره ، فأنت حقيق أن لا تجد ماتحب ، لأن حسن الجيل لا يظهر مثل قياسه الى قبح القبيح ، وكذلك عبقريات الفحول من الشعراء وبراعاتهم وعقائلهم لا تكشف لك عن حسنها وبهائها مثل سخافات المقصرين والمتخلفين أمثال حافظ الذى اتخذت من شعره « توابل » أشحذ بها شهوة الذهن الى مايعرضه علينا الفحول من شهى الألوان وكريم الطعام ومستطرفه : هذا هو مادفعنى الى تذوق شعر حافظ لا ماذهب الناس اليه وتوهموه بيننا من العداء ، غير أنى لا أرى بدا من الاعتراف بأن حلقى لم يسغ هذه التوابل البشعة الخبيثة فلفظتها ، وخفت أن يصيب الناس منها ما أصابنى ، فأعلنت حربى عليها ، وأوضحت لهم ما عساه يحل بهم من المكروه اذا هم تطعموها ، وهذا هو الحامل لى على نقد شعر حافظ ولقد كان بودى أن أجد لحافظ شيئاً لا تنقبض منه النفس ولا ينبو عنه الذوق ، ولكن البحث قد أعيانى حتى يئست مما أطلب فان كان لحافظ شيء من الحسنات فليبعث بها من يعرفها الينا وسأمضى فى ايراد اساءآته حتى يوافينى الناس باحساناته ، فمن ذلك عدا ما ذكرنا فى مقالاتنا السالفة قصيدته التى يصف فيها « هيجو » الشاعر الفرنسى الذى مسخ حافظ من كتبه « البؤساء » والتى يقول فى مطلعها :

أعجمى كاد يعلو نجمه   فى سماء الشعر نجم العربى

هذا البيت شر ماتفتتح به قصيدة يراد بها المدح وذلك لان قوله أعجمى يشعر بشيء من الاستصغار بشأن الممدوح واستضآله وقد مضى

الزمن الذى كان العرب يترهمون فيه أنهم خير الامم وأن ماخلاهم همج وأعاجم لا قيمة لهم ولا وزن ولكن ذلك دأب حافظ فإنه كما أسلفنا كثيراً مايذم من يريد مدحه ، ويطرى من يقصد الى تنقصه ، وعلى أنى لا أظنه أراد المدح أو الذم بل الاغلب فى الظن انه انما جعل باله الى المطابقة بين الاعجمى والعربى فالبيت على ذلك لا ينطوى على شيء من المعنى

بيد انه ليس أدل على جهل حافظ بشعر هوجو وبشعر المعرى أيضا (وان كان من المعجبين به والمدمنين قراءة شعره) من قوله فى البيت الذى بعد هذا :

صافح العلياء فيها والتقى   بالمعرى فوق هام الشهب

وذلك ان القارىء خليق أن يفهم من هذا البيت أن المعرى وهوجو سواء فى المذهب والرأى والا فلماذا جعلهما يلتقيان فوق هام الشهب ؛ على أن الحال على خلاف ماوصف والامر على عكس ماخيل اليه لانه ليس ثم أشد اختلافا فى المنهج وتباينا فى المنزع من هذين الشاعرين كما يعلم كل من اطلع على شعرهما ، ولكنى لا أظن حافظا يرى فرق مابينهما أو يعبأ بشيء من ذلك

وقال من القصيدة نفسها

ساءلوا الطير اذ ماهاجكم   شجوها بين الهوى والطرب

هل تغنت أو أرنت بسوى   شعر هوجو بعد عهد العرب

أليس هذا غاية السخف ، وضعف الخيال ، وسقم الذوق ، وجمود الخاطر ، ومن أين علم حافظ ان الطير كانت تتغنى وترن بشعر العرب حتى ظهر هوجو فعدلت عنه وجعلت بعد ذلك تتغنى وتتصادح بشعره ؟ وأنت

أيها القارئ، هل سمعت حمامتين تتناشدان المجنون او كثير أو المتنبي او المعري ؛ وهل رأيت مرة في بعض الاوكار حمامة « عاملة » تقلب بأظافيرها صفحات ديوان واحد من الشعراء وتقرأ فيها ثم تنقل مافيها إلى لغتها التي لا يعرفها من البشر غير حافظ وتكتب الترجمة بمنقارها على أوراق الشجر!

وقال حافظ :

أيرىء عنه يعفو مذنب كيف تسدى العفو كف المذنب

الشطران معناهما واحد فلا ضرورة اذاً الى أحدهما ، ولست أدرى علة هذا الشغف بالحشو والتكرار تأمل قوله من قصيدته بعينها

قلت عن نفسك قولا صادقا لم تشبه شائبات الكذب

فإن قوله لم تشبه شائبات الكذب لاضرورة اليه بعد قوله صادقا في البيت ولكني أظن حافظا يحسب التكرار أبلغ في التأكيد لاسيما اذا أعيا الشاعر أن يتم البيت وانه خير في الجملة أن يكرر الشاعر المعنى من أن يختصر البيت هكذا :

... ... كيف تسدى العفو كف المذنب

او هكذا

قلت عن نفسك قولا صادقا ... ...

ومن أمثلة هذا الحشو قوله :

غنى المحزون والشاكي وأغفى أخو البلوى ونام المستهام

فان معنى البيت نام المحزون والمحزون ونام المحزون ونام المحزون ! .

وأنظر قوله على لسان اللغة العربية ما أسخفه وأضعفه وأوهى حجته :

وسعت كتاب الله لفظا وغاية وما ضقت عن آى به وعظات

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة وتنسيق اسماء لمخترعات

فقد كانت هذه الحجة تصح لو سُبق العرب بهذه المخترعات عهد أو لو وردت اسماؤها في كتاب الله فأما وذلك لم يكن فلا غرابة أن ضاقت اللغة عن هذه الاسماء الجديدة والمخترعات الحديثة — على انه ليس ثم لغة تضيق عن العظات ولا تسعها وانما تضيق اللغة عن اسماء المستحدثات لإذا جد أهلها .

(١٣)

زلزال مسيني

ليس من فضل ومزية لقصيدة من القصائد الا بحسب المعاني التي يريد الشاعر ، والغرض الذي يؤم ، وعلى قدر روعة الموضوع وفخامته ، أورقته ولطافته، ينبغي أن تكون روعة المعاني وفخامتها ، اورقتها وظرفها ، فإنه ليس أدل على سقم الذوق وتخلف الملكة من تباعد مابين الغرض وطريقة العبارة عنه ، وتمادى مابين المعنى ولفظه ، وما ظنك بفتاة على رأسها عمامة وفتى يلبس أساور وحلقانا ، . . وانما سبيل الشاعر في ذلك سبيل المصور فكما أن الثاني يلزمه أن يتهدى الى ضرب من التخير والتدبر في انتقاء الاصباغ وتأليف الألوان وفي مواقعها ومقاديرها وفي كيفية مزجه لها ، وترتيبه اياها ، كذلك يقتضى النظر شيئا من الحذق والاستاذية وسعة الذرع حتى تستوفى المعاني حظها وتستكمل زينتها . ولا يتوهمن أحد انا نقول ان الشاعر والمصور سواء في كل شيء فان ذلك مالا تذهب اليه ولا نجرأ أن ندعيه فقد يستطيع المصور أن يرسم لك الصورة كما تأخذها عينه، ولكن الشاعر لاقبل له بذلك ، اذ ليس في طاقة اللفظ أن يغنى غناء

الريشة ، ولا فى وسع الريشة أن تغنى غناء اللفظ ، وانما غاية ماتصل اليه مقدرة اللفظ وأقصى مايقع فى إمكانه ان ينقل اليك أثر الشئ فى النفس ووتمه فى القلب ، وما ذلك باليسير لو ظَفِرتَ به جيلة ، أو بلغت اليه وسيلة وهذا سبب خيبة من يحاول أن يتخذ من قلمه ريشة وأن يكون فى شعره مصورا

قدمنا هذه الكلمة الموجزة لنقول أن « حافظا » لم يوفق فى قصيدته التى حاول أن يصف بها زلزال مسينى ، وينعت حال أهلها . ولست أجهل أن جمهور الناس على غير هذا الرأى وان السواد الأعظم يعدها فى المنزلة الأولى بين شعره ويضعها فى أخص موضع بين مثيلاتها ، ولكنهم خليقون ان لا يتعجلوا ، فاما اقنعناهم بصحة مانرى ، واما صرنا الى مايرون . حافظ أشبه بالنوائح اللواتى يجتمعن فى المآتم يستبكين النساء ، ويستدررن شؤونهن ، ويصفقن بالأيدى وينقرن على الدفوف ، وحولهن معولات يلطمن حر الخدود ، وهن مايفيض لهن جفن ولا تراق لهن عبرة

وأنت فقد تعلم أن كلام النادبات ليس فيه مايشجى فيبكى ، ولكن للفؤود يحب أن يسمك سمعه صدى حزنه وشجوه ، وان يتوهم أن غيره يشاركه وجده وترحه ، ويقاسمه كده وبجعته ، وربما جاوز ذلك فظن الطبيعة تساهمه أساه . وخال أن الظلام حداد الكون عليه ، وان الغمائم تبكى لبكائه وان البرق يومض لناره ، وان الرعد صدى تهزم الوجد فى فؤاده والا فكيف تؤول قول الشاعر

على والا ما نواح الحمائم ۝ وفى والا مابكاء الغمائم

وعنى أثار الرعد صرخة طالب ۝ بثأر وهز البرق صفحة صارم

وما زالت الطبيعة منذ القدم وحى الشاعر ، ترفع مرآتها لعينه فيجتلى فى صقالها أعمق أعماق نفسه . وذلك أن قلب الانسان لايحاول البث والإفضاء بنجواه مادام لا يدرى غير شجوه وله ، وربما كان فى مثل هذا الألم الذى لا يعرف له شبيها ، شعرا صامتا ، ولكنه ماحرك النفس ودفعها الى العبارة عما تجد والكشف عما تجن ، ولا أطلق الألم وفتح فم اليأس الصامت مثل مشاركة المرء آلام غيره والاطلاع عليها والعلم بها ، غير أنه اذا أحس أن همومه أكبر من أن تقاس اليها هموم غيره من البشر ، عاذ بالطبيعة وناجاها واجدا فى شجوها الصامت مثالا جليلا لما يجده فى نفسه ، ويحسه فى قلبه . . . يزحف الليل فيفنى ظلام صدره فى ظلامه الشامل وسواده المحيط ، وتعود الشمس الى الطلوع فيذكر أيامه العذاب السوالف من أحسن عهد مضى وأحلى وأندى ويتبعها قلبه « فى حيثما سقطت من الدهر » ويرى الشمس تلم الفجر فيحلم بما اختلسه من ساعات الوصل فى غفلة من الرقباء وأمان من الزمان ، وتجنح الشمس الى الاصيل فيتبهارل النظر حتى يخبو ضرامها ويعلو رماد الطفل وهيجها فيشيم مخايل الرجاء فى حياة ثانية يعقد بها حبل أمانيه ويصل أسبابه بأسبابها

بلى إن فى قلب الطبيعة لهموما لا يطلع عليها الا كل من يفهم لغة الحزن الصامت . ولقد كانت هذه الهموم منبع الشعر وما زالت الى اليوم معينا لا ينضب . تأمل قول « وردز ورث »

« ان فى مطلع الفجر للهيبا متوهجا قصير العمر يشب للشعراء ، ولكم اضطرم قلبى له حين أطلقت نفسى من عقال النوم »

أما حافظ فليس من هؤلاء الشعراء الذين عناهم وردز ورث ولا قلامة

ظفر ، غير انه ان فاته ذاك فلم يفته أن يكون نائحة البلد ونادبة القوم ، يقولون له نح فينوح ، وابك هذا الراحل فيبكيه ، واندب هذا الحظ فيندبه ، وما اظن حافظاً ينكر علينا هذا الرأي وهو القائل في ختام قصيدة وداع اللورد كرومر بعد أن سرد آراء الناس فيه

فهذا حديث الناس والناس ألسن ... اذا قال هذا صاح هذا مفندا
ولو كنت من أهل السياسة بينهم ... لسجلت لي رأيا وبلغت مقصدا

ولكن دموعه أجف من أشعة الشمس لا يستبرد بها قلب ولا يستروح لسكبها فؤاد كأنها قطع البرَد المتساقطة . وانما كان هذا كذلك لانه لا يفضي الى القارئ بعاطفة يجيش لها صدره ، ويضطرب بها جنانه ، ولكن بما يظن أنه أبلغ في التأثير ، وأوقع في تحريك النفوس ، ومن أجل هذا ترى ابتسامته في شعره جامدة كابتسامة الموتى ينتفض لها البدن ، ودمعته فاترة لا يتحرك لها شجن ، وزفرته باردة كأنفاس ليلة ذات شبم[1] وأناته كصرير الباب طال عليه القدم .

(١٤)

زلزال مسينى

ترى ماعسى قول حافظ يكون لو سأله سائل : ماذا ذهبت اليه في هذه القصيدة ، والى أي غاية نزعت ، وأي صورة قصدت تصويرها ، وأي حقيقة أردت تقريرها ؟

لاأدري بأي شيء كان يجيب ، على انه مهما يكن جوابه ، فاني لاأحب

(١) أي باردة

أن أجشمه مالا يطيق ، ولا أن اطلب المحال او أحدث النفس بما لا يكون ذلك لان القصيدة من أولها الى آخرها لاغرض لها ولا مرمى ، وما أرى « حافظاً » فيها الا كمن أراد ان يصف البحر فجعل يحث الحكومة على بناء الارصفة على ساحله لئلا يغرق فيه الاطفال ، وليست هي بحيث اذا حذفت عنوانها ثم اردت أن تتبين غرضها من فحوى بيوتها ، وتتوسم موضوعها من معاريض لفظها ، وجدت ذلك ممكناً ، وألفيته مراماً هيناً ومطلباً ليناً

ألا ترى كيف أني لو انشدتك هذين البيتين

ليتها امهلت لتقضي حقوقاً ... من وداع اللدات والجيران
لمحة يسعد الصديقان فيها ... باجتماع ويلتقي العاشقان

ولم أقل لك أنهما من قصيدة له في زلزال مسينى ، لما جرى ببالك أنه يعني بلدا لأن ذلك بعيد عن المعقول ، ولكان أسبق الخواطر الى ظنك ، وأوقعها في خلدك ، وأشدها تمثلا في نفسك ، وارجحها في رأيك ، انه بذكر فتاة عجلت بها حمة الفراق واسرع بها قدر النوى

ولو اسمعتك هذه الابيات على غير معرفة بما يحاول الشاعر

لارعى الله ساكن القمم الشم (٢) ولا حاط ساكن القيعان
قد اغاروا على اكف براها ... باري‌ء الكائنات للاتقان
كيف لم يرحما انامِلها الغر (٢) ولم يرفقا بتلك البنان

« يريد النسور والحيتان » أكان يتراءى لك انه يصف الزلزال ؟ كلا وانما كان هذا هكذا لان ما اوردت من ابياته يصلح ان يكون لهذا كما يصلح ان يكون لغيره ، ويصح ان يقال بمناسبة الزلزال ، او بمناسبة الحرب

وفى هذا دلالة على انه حادعن القصد ، وخرج عن الغرض ، وملا القصيده بالحشو ، وكظها بما هو أجنبى منها ، وما هو مستكره على مواضعه فيها . والا فما ذنب النسور والحيتان واى جريرة اقترفت حتى يلعنها وينحى عليها بالذم ويجمل لسانه عليها مبرداً ؟ أتراه ظن أن الخطب كان يكون أيسر والمصاب أهون لو أن هذه الضوارى رحمت ما انتشر على وجه الأرض وانطوى فى جوف البحر من الجثث الهامدة فلم تسرف فى جسومها « تقرأ ونهشاً » ؟ ؟ وهل « لجرح بميت ايلام » وما هذا السخف الغريب الذى يذهل المرء عما هو معلوم فى بداته المعقول ؟ وينسى شاعر النيل والشرق جميعاً انه سواء اسرفت النسور والحيتان فى « النقر والنهش » او لم تسرف فان ما كان كان ، ولا حول له ولا قوة ولا ذنب للنسور ولا الحيتان

وما هذه الغفلة الشديدة التى جعلته يحسب انه لما كانت مسينى تابعة لايطاليا سياسيا ومن بعض املاكها اليوم فلابد ان يكون قطانها كأهل ايطاليا حذقا فى التصوير ، وبراعة فى النقش ، ونحت الدمى والتماثيل ، ومهارة فى تشييد « روائع البنيان » ونبوغا فى « نصب حبائل الالوان »

أليست هذه غفلة شديدة منه تدل على أنه لايتدبر مايقول ، ولا يتبصر ماينظم ، والا فمن أنباه

ان ذاك الترار من هذه البيض (م) وذاك الشرار من ذا الزناد ؟[1]

حتى قال ان بنات المسينيين .

ملهمات من دقة الصنع مالا يلهم الشعر من دقيق المعانى
من تماثيل كالنجوم الدرارى يهرم الدهر وهى فى عنفوان

(١) البيت للشريف الرضى

وما لحافظ واعتناف الامور واتيانها على جهل والخوض فيما لم يدخل له فى علم ؟ ومن علّم حافظا ان « الجغرافيا » اعذب ما تكون منظومة ، واحلى ماتقرأ مقروضة ، حتى دام الناس من حيث لايتوقعون بهذا البيت فى اول القصيدة .

غليان فى الارض نفس عنه ثوران فى البحر والبركان

على انا لو سلمنا جدلا مع حافظ وأساتذته الذين أخذ عنهم ان « الجغرافيا » فى الشعر أحلى

« وأعذب من طعم الخلود لطاعم »

وانه لاتقل لها على النفس ولا تنغيص ولا تكدير ، لكان خليما بالشاعر الذى يريد أن ينظمها أن يأتى بها صحيحة على وجوهها لامقلوبة معكوسة النظريات كما فعل « حافظ » فى نظرية ثوران البراكين فقد خلط فيها ماشاء حتى صار أمرها ملتبسا . وذلك أن ثوران البحر لادخل له فى التنفيس عن غليان الأرض وهو ليس دليلا من دلائل هذا الثوران فقد يثور البركان والبحر ساكن ولكن خيال حافظ مضطرب لايرى الأشياء الا كذلك .

لو كان لحافظ شيء من سلامة الذوق لفطن الى أنه لاحاجة به الى هذا البيت الجغرافى بعد قوله قبله

ليس هذا سبحان ربى ولا ذا ك ولكن طبيعة الاكوان

وأنت أيها القارئ . فاذا أضفت الى ماذكرنا من المآخذ أغلاطه اللغوية والنحوية كقوله

فاذا الارض والبحار سواء فى خلاق كلاهما غادران

أخطأ فى قوله غادران خطأً لايغتفر ، وذلك لانه لايصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران ، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر كقول الشاعر

لاتحسبن الموت موت البلى ... فانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا ... أشد من ذاك على كل حال

وقول ابن الرومى يهجو

ان ابا حفص وعثنونه ... كلاهما أصبح لى ناصبا

وقوله « خسفت ثم أغرقت ثم بادت »

هذه الالفاظ كلها تؤدى معنى الفناء فهى حشو

وقوله : « غالها قبلك الزمان اغتيالا »

لفظة اغتيال لاضرورة لها بعد غالها — وقوله :

كيف لم يرحما أناملها الغر (م) ولم يرفقا بتلك البنان

الشطر الثانى فى معنى الأول فلا ضرورة لأحدها ، وقوله

رب طفل قد ساخ فى باطن الارض ... ينادى أمى ! أبى ! أدركانى

فانه على وفرة علامات (النداء) لايعقل أن السائخ فى باطن الارض يستطيع شيئا من ذلك

أقول اذا أضفت هذا الى ذلك علمت أن هذه القصيدة ليست من الشعر الجيد فى شىء لما فيها من الأغلاط اللغوية والنحوية والمعانى الفاسدة والخطأ الجغرافى والتاريخى والشطط عن الموضوع

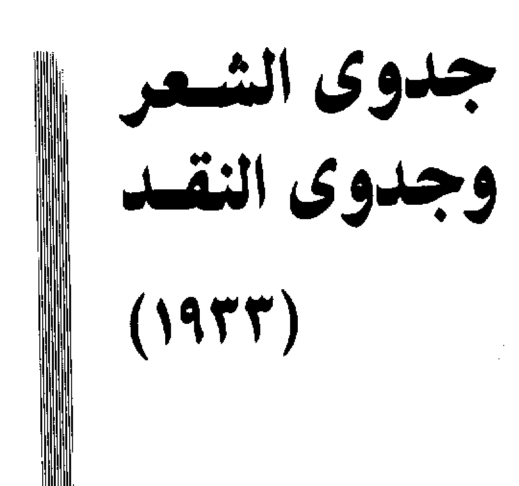
اذا حسن البكاء على مصاب ... فان بكاءه السمج الثقيلا

هذا ما كتبنا نقدا لشعر حافظ ولا ندعى أننا أحطنا بكل صغيرة وكبيرة فان ذلك مالم نقصد اليه فضلا عما فيه من التطويل الممل وانما اردنا ان نقدم للقارىء

« أمثلة » مما نأخذه عليه ونعيبه به من تقليده ونظمه مقالات الصحف وسرقاته وفساد معانيه واضطراب مبانيه وخطئه اللغوى والنحوى ولو كان له حسنات لاغتفرنا له مافى شعره من السيئات فان للمتنبي سرقات كثيرة ولكن حسناته أكثر فليقس القارىء على ما اوردنا مالم نورد وهو بعد ذلك قمين أن يصل الى ماوصلنا اليه

أما شعره الذى نظمه أخيرا فلا نتعرض له الآن ولكنا نقول له ياحافظ ان الصدق فى العبارة عن الاحساس أو الرأى أول ماينبغى على الشاعر ولو كان فى ذلك عدو الناس جميعا فانه يجب أن يكون المرء مقتنعا بالرأى اذا أراد أن يقنع غيره وبن يكون الاستاذ تلميذ نفسه والا لم يأخذ عنه أحد — ولتعلم بعد ان حاجتنا الى الاصوات اشد من حاجتنا الى الاصداء فان كنت تستعجل الشهرة فان الشهرة ليست للاحياء منا ولكن لمن مات وفات وهى فى ذاتها خالدة لايؤتاها الفتى حتى تنقضى أيامه ويستوفى أنفاسه فيحيا فى عقول الناس وفى قلوبهم ولتعلم ان الرغبة فى الشهرة تختلف عن الزهو فى أنها خيال تصورى فى التمنى والزهو شخصى لان الراغب فى الشهرة لايطلب أن تتطامن لديه المفارق أو تخشع أمامه العيون وانما يرجو ان يعرف الناس لعبقرياته حقها وحب الحق عند الشاعر قبل حبه لنفسه هى أول وله المحل الثانى لان لديه من الشواغل مايذهله عن نفسه ويسليه عن حبها والافتتان بها والرجل العظيم خليق أن لاتستتر عليه معرفة نفسه أو يغيب عنه قدرها وهو لايتهالك على الاطراء ولايتشوف الى حلة يخلعها عليه كاتب أو صديق بخلاف الزهو النخو فان الاطراء متنجع خواطره ومهوى فؤاده ومطمح بصره ومن كثر ذكره لنفسه خيف عليه أن ينساه الناس والشهرة لاتنال بقوة الساعد واذا كان طالب المدح لايلذ ما يكتب الا اذا أثنى عليه الناس وامتدحوه فأخلق بهم ان لايجدوا فيه ما يلذ لأن الناس لايستحسنون الا ما يمتزج باجزاء نفوسهم ويتصل بقلوبهم فمن اراد ان يكون عظيما فيتضاءل فى مرأى عينه لان حب الشهرة عبارة عن حب الاتقان فمن كان حقيقا بهما فلا بأس عليه من ابطائها وتؤدتها فان الحق لايبلى والطبيعة لاتخلق والزمن يجرد المرء من كل شىء ماخلا العبقرية والفضيلة فأما ضجة الثناء الكاذب فانها لا تغنى من الخلود شيئا اذا لم تكن فى الشعر بذرته وما امثال الشهرة الكاذبة اذا قيست بشهرة تراخت عليها الحقب فاكسبتها وقار السن ومهابته ولا يتشى شعر اؤنا بذلك فسوف يصحبون الايام الحالية ويعبر الدهر باعتدهم فاما أشاد بذكرهم فنظم حاشيتى البر والبحر واما حبالم يرد الغموض فصاروا غفلا من الاغفال

● وثائق من النقد الغربى الحديث



دراسات فى علاقة النقد بالشعر فى إنجلترا - الجزء الأول

تأليف: ت . س . إليوت
أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون) للشعر بجامعة هارفرد
١٩٣٢ - ١٩٣٣
ترجمة: ماهر شفيق فريد

تصدير لطبعة ١٩٦٤

قبل إن قصيدة (جزيرة بحيرة إنيسفرى) كانت أحب قصائد ييتس إلى مصنفى المنتجات الشعرية ؛ ومن ثم فقد أسرفوا فى إعادة نشرها . وأرى أن قصيدتى المسماة (الفتاة الباكية)La Figlia Che Piange قد كانت — فى أثناء سنى شبابى — أحب قصائدى إلى هؤلاء المصنفين ؛ إذ رأوا أنها أقل أشعارى ضررا ، وإن كانوا قد صاروا فى السنوات التالية أقرب إلى العدالة فى اختيارهم القصائد التى تمثلنى (وإن كان مما يسرنى ألا أسمع المزيد عن القعقعة والنشيج) . ومثلما نجد أن أى دارس للأدب المعاصر حين يشرع فى الكتابة عن نقدى فى أوراق الامتحان يثق من النجاح ما دام قد أشار إلى « تفكك الحساسية » و« المعادل الموضوعى » ، نجد بالمثل أن أى مصنف يريد إدراج نموذج من مقالاتى فى كتاب نقدى سوف يختار مقالتى المسماة (الموروث والموهبة الفردية) ، على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون أقرب مقالاتى إلى طور الصبا ؛ وهى قد كانت يقينا أول مقالة أطبعها .

وهأنذا الآن أعيد طبع كتابى (جدوى الشعر وجدوى النقد) ، مؤملا — وإن يكن هذا الأمل ضعيفا — أن تحظى إحدى محاضراتى المنشورة فيه باختيار مصنف من مصنفى المستقبل بدلا من (الموروث والموهبة الفردية) . لقد ظهرت تلك المقالة ، التى تعد أشهر مقالاتى ، فى عام ١٩١٧ عندما كنت مساعدا لتحرير مجلة (ذا إيجوست) ، بعد أن استدعى محررها ريتشارد ألدنجتون لأداء الخدمة العسكرية ، وقبل أن يطلب إلى تزويد أى دورية أخرى بمقالاتى . أما المحاضرات التى يتألف منها هذا الكتاب فقد كتبتها فى أثناء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ؛ إذ شرفت بأن عينت فى منصب (أستاذية تشارلز إليوت نورتون)بجامعة هارفارد ؛ وهو منصب سنوى يتولاه من رجال الأدب ، أمريكيا كان أو أوربياً ، لمدة عام . ولما لم تكن قد توافرت لى فسحة من الوقت لإعداد هذه المحاضرات حتى إلى كامبردج بمساشوستس فى خريف عام ١٩٣٢ فقد كان على أن أكتبها ، تحت ضغط الظروف الملح ، خلال مدة إقامتى . وبرغم ذلك فقد دهشت حين أعدت قراءتها مرتين فوجدتنى مازلت على استعداد لأن أتقبلها بوصفها تعبيـرا عن موقفى النقدى .

إن مقالاتى النقدية الأولى ، التى يرجع تاريخ كتابتها إلى مرحلة كنت فيها واقعا تحت تأثير حماسة إزرا باوند لريمى دى جورمون ، تلوح لى الآن نتاجا يعوزه النضج ، وإن كنت لا أرفض مقالة (الموروث والموهبة الفردية) . ومازالت المحاضرات الثمانى التى يحتوى عليها هذا الكتاب تلوح لى ذات وجهة نظر صائبة ، برغم أن كتبت بعضها فى أثناء إلقائى لهذه السلسلة ، أو قل إن — على أقل تقدير — لا أرى ما يدعونى إلى الخجل من أسلوبها أو من مادتها . ولما كنت لم أنظر فيها سنين طويلة ، فقد وجدتها — بعد أن قرأتها مرتين — مقالات مقبولة إلى الحد الذى آمل معه أن يكون إعادة نشرها فى شكلها الحالى عملا له ما يبرره .

أما عن الفقرة الافتتاحية فى المحاضرة الأولى فيجمل بى أن أشرحها قائلا : إن الولايات المتحدة كانت آنذاك فى ليلة انتخاب رئيس الجمهورية ، وهو الانتخاب الذى أتى بفرانكلين د . روزفلت رئيسا للجمهورية فى الفترة من مدة رئاسته الأولى .

تصدير

هـذه المحاضـرات التى ألقيت فى جامعة هارفـرد فى أثناء شتـاء ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ تـدين بالكثـير لجمهور كـان عـلى أتم الاستعـداد لامتداح المزايا والتغاضى عن العيوب . ولكنى أدرك أن نوع النجاح الذى أحرزته كان نجاحا مسرحيا إلى حد كبير ، وأنها ستكون أشد تخييبا لظن من استمعوا إليها منها لمن لم يفعلوا . وإنى لأوثر كثيرا أن أترك جمهورى مـع الانطبـاع الذى تلقـاه حينذاك ، ولكن شـروط المؤسسة كما وضحها المستر ستيلمان ، تقضى بتقديم المحـاضرات للنشر ، فى مدة محددة . وهذا هو تبريرى للاضطلاع بكتاب آخر لاضرورة له .

وإنى لسعيد ، على أية حال ، بهذه الفرصة كى أسجل على الورق دينى لعميد كلية هارفرد والزملاء فيها ، وللجنة الأستاذ نورتون ، كما أسجـل على وجـه الخصوص عـرفانى بـالجميل نحـو الأستاذ جـون ليفنجستون لويس ، ونحو المشرف على بيت إليوت ومسز مريمـان ، وأحتفظ بأطيب الذكـرى لزمـلاء ذلك البيت ومعلميـه ، وللدكتور تيودور سبنسر ، ومستر ومسز ألفرد وايت شفيلد ، على ما لا حصر له من النقدات والاقتراحات .

وإنى لآسف كثيرا ، حيث إننى بينما كنت أعد هذه المحـاضرات لإلقائها فى أمريكا ، كان المستر أ . أ . ريتشاردز فى إنجلترا . وبينما كنت أعدها للنشر فى إنجلترا ، كان هو فى أمريكا . وقد كنت آمل أن تحظى بنقده .

لندن ـ أغسطس ١٩٣٣

مقدمة

٤ نوفمبر ١٩٣٢

«إن البلد الآن بأكمله فى حالة انفعال من جراء الحملة السياسية ، وفى حالة وجدان غير عقلانى . ويشير خير المطالع إلى أن إعادة تنظيم الأحـزاب لا تلوح أمرا بعيـدا عن الاحتمال ، بـوصفها نتيجة غير مباشرة للصراع الحالى بين الجمهوريين والديمقراطيين . . . غـير أنه لا يجمل بنا أن نأمل فى حدوث أى تغير جذرى » .

إن هذه الكلمات ترد فى رسالة كتبها تشارلز إليوت نورتون فى ٢٤ سبتمبر ١٨٧٦ . ولن يكون لهذه المحاضرات صلة بالسياسة ، كما أنى لم أبـدأ [حـديثى] بمقتـطف سيـاسى ، إلا عـلى سبيـل التـذكـرة بالاهتمامات المتنوعة للدارس والإنسان الذى تحتفل هـذه المؤسسة بذكراه . وإن المحاضر فى مثل هذه المؤسسة ليكون سعيد الحظ إذا أمكنه أن يشعر ، مثلما أفعل ، بالتعاطف والإعجاب تجاه الرجل الذى ترمى هذه المحاضرات إلى إبقـاء ذكراه حية . كان تشـارلز إليـوت نورتون يمتلك الصفات المعنوية والروحية ، من الطراز الرواقى ، التى يمكن أن تتوافر دون منافع دين قـائم على الـوحى ، ويملك الملكات العقلية التى يمكن أن تتوافر دون عبقرية ؛ أن تفعل الشىء المفيد ، أن تقول الشىء الشجاع ؛ أن تتأمل الشىء الجميـل . إن هذا ليكفى حياة الرجل الواحد . وقلائل هم الرجال الذين كانوا يعرفون ، خيراً منه ، كيف يولون مكانة عادلة لمطالب الحياة العامة ومطالب الحيـاة الخاصة ؛ وقلائل هم الذين أتيحت لهم فرصة أفضل ، كما أن قلائل من الذين أتيحت لهم الفرصة قد استفادوا منها أكثر مما فعـل . إن السيـاسى العادى ، أو رجـل الشئون السيـاسيـة ، قلما يتمكن من الخروج إلى « مكان عام » دون أن يصطنع « وجها عاما » ؛ أما نورتون فقد ظل دائما محافظا على خصوصيته . وهو إذ عاش فى مجتمـع غير مسيحى ، وفى عالم كان ــ كما رآه على كلا جانبى الأطلنطى ــ ينم على علامات اضمحلال ، ظل محـافظا عـلى معايير الإنسانيـة والمذهب الإنسانى التى كان يعرفها . لقد كان بوسعه ، حتى فى سن باكرة ، أن ينظر إلى النظام الزائل دون أسف ، وإلى النظام الآتى ، دون أمل . وفى رسالة بتاريخ ديسمبر ١٨٦٩ يتحدث على نحو أقوى وأشمل مما فعل فى الرسالة التى أوردتها :

« إن المستقبل مظلم جدا فى أوربا ؛ وعندى أن الأمر يلوح كما لو كنا مقبلين على حقبة جديدة تماما فى التاريـخ ؛ حقبة نجـد فيها أن القضايا التى تنقسم الأحزاب عليها ، وتنبع منها انفجارات الأهواء والعنف ، واحـدة فى إثر الأخـرى ، لن تكون سيـاسية بعـد ، بل اجتماعية مباشرة . . أما أن تكون حقبتنا من المشروعات الاقتصادية ، والمنافسة التى بلا حدود ، والفردية التى لا يكبح جماحها شىء ، هى أعلى مرحلة من التقدم الإنسانى ، فأمر مشكوك فيه جدا ، فى رأيى . وأحيانا عندما أنظر إلى الأوضاع الحالية للنـظام الاجتماعى الأوربى (هذا إن لم نتكلم عن الأمريكى) ، بكل سوئها لدى الطبقات العليا والدنيا سواء بسواء ، أتساءل عما إذا كانت حضارتنا تستطيع أن تحفظ نفسها إزاء القوى التى تتجمع للقضاء على كثير من المؤسسات التى تتجسـد فيهـا ، أو عـما إذا لم نكن مقبلين عـلى مـرحلة أخـرى من الاضمحلال والسقوط والدمار والإحياء ، كتلك التى حدثت فى أول ألف وثلاثمائة عام من حقبتنا . ولن يحزننى كثيـرا أن أعلم أن هذا سيكون هو الشأن ؛ فما من أحد يعرف حقيقة كنه المجتمع ، فى الوقت الحاضر ، إلا ويوافق على أنه ليس جديرا بأن يحافظ عليه ، على أساسه الحالى »[1] .

هـذه كلمات يستطيع أن يـوافق عليهـا كثيـرون ممن يتنـاولـون المشكلات المعاصرة بافتراضات أشد قطعية من افتراضات نورتون . ومع ذلك فقد كانت الأهمية الباقية للأدب ، إن لم نقل العقيدة القطعية (أيضا) ، أمرا ثابتا فى نظره . إن الشعب الذى يتوقف عن العناية بموروثه الأدبى يغدو همجيا ؛ والشعب الذى يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة ، فكرا وحساسية . إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب ، ويمنحه الحياة كذلك ، ويمثل أعلى نقطة بلغها من الوعى ، وأعظم قوة له وأرهف حساسية .

وسأتناول فى هذه المحاضرات نقد الشعر قدر ما سأتنـاول الشعر ذاته أو أكثر . وليس موضوعى هو علاقة النقد بالشعر فحسب ، إذا كنا نفترض بذلك أننا نعرف سلفـا ما الشعـر ، وما الـذى يفعله ، ومـا هو لأجله . من المحقق أن قسـما كبيـرا من النقـد قـد تمثـل

ببساطة ، فى البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة . ودعونى أبدأ بافتراض مؤداه أننا لا نعرف ما الشعر ، ولا ما الذى يفعله ، ولا ما جدواه ، ولنحاول أن نتبين من فحصنا للعلاقة بين الشعر والنقد ، جدوى كليهما ، بل إننا قد نكتشف أنه ليست لدينا فكرة بالغة الوضوح عن معنى الجدوى . وإنه لمن الخير لنا ، على الأقل ، ألا نفترض أننا نعرف (هذه الأمور) .

لن أبدأ بأى تعريف عام لما هو شعر وما ليس كذلك ، أو أى مناقشة لما إذا كان الشعر يحتاج دائما إلى أن يكون منظوما ، أو أى دراسة للفرق بين تضاد الشعر ـ و ـ النظم ، وتضاد الشعر ـ و ـ النثر . إن النقد ، على أية حال ، يمكن أن ينفصل ، منذ البداية ، لا إلى نوعين بل بحسب اتجاهين . وأنا أفترض أن النقد هو ذلك القسم من الفكر الذى إما أن يسعى إلى معرفة كنه الشعر ، وجدواه ، والرغائب التى يشبعها ، والسبب فى أنه يكتب ، وفى أنه يقرأ أو يتلى ، أو الذى نجده ، إذ يفترض شعوريا أو لا شعوريا أننا نعرف هذه الأمور ، يقوّم الشعر الفعلى . وقد نجد أن للنقد الجيد خططا غير هذه التى ذكرناها ، ولكن هذه هى الخطط التى يسمح له بأن يجهر بها . إن النقد ، بطبيعة الحال ، لا يكتشف قط كنه الشعر ، بمعنى التوصل إلى تعريف كاف له ؛ غير أنى لا أدرى ماذا كانت تكون فائدة مثل هذا التعريف لو أننا توصلنا إليه . كذلك ليس بمستطاع النقد أن يتوصل قط إلى أى تقويم نهائى للشعر . غير أن هناك هذين الحدين النظريين للنقد : فعند أحدهما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » وعند الآخر نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « أهذه قصيدة جيدة ؟ » . ولن تكفى أى براعة نظرية للإجابة عن هذا السؤال الثانى ؛ لأنه ما من نظرية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة ، إذا هى لم تكن مؤسسة على خبرة مباشرة بالشعر الجيد . ولكنا نجد من ناحية أخرى أن خبرتنا المباشرة بالشعر تتضمن قدرا طيبا من النشاط التعميمى .

إن هذين السؤالين اللذين يمثلان أشد الصياغات تجريدا لما هو بعيد عن أن يكون منشطا تجريديا ، كلاهما مضمر فى صاحبه . فالناقد الذى يظل جديرا بالقراءة إنما هو ناقد قد طرح ـ حتى وإن لم يكن قد قدم إلا إجابة ناقصة ـ كلا السؤالين ؛ فأرسطو ، فيما تملكه من كتاباته عن الشعر ، يعجل ـ فيما أظن ـ من تذوقنا للكتاب المسرحيين المأساويين اليونانيين ؛ وكولردج ، فى دفاعه عن شعر وردزورث ، يفضى به إلى تعميمات عن الشعر على أكبر قدر من التشويق ؛ ووردزورث ، فى شرحه شعره الخاص ، يقدم تأكيدات عن طبيعة الشعر من شأنها ـ إذا كانت مسرفة ـ أن تكون ذات دلالة أعظم نطاقا حتى مما كان هو يدركه . ومستر أ . إ . رتشاردز ، الذى يحمل به أن يعرف ـ إن عرف أحد ـ ما يحتاج إليه الناقد العلمى من عدة ، يخبرنا بأنه يحتاج إلى « كل من معرفة حارة بالشعر ، وقدرة على التحليل النفسى المجرد عن العاطفة» . إن مستر رتشاردز ، شأنه فى ذلك شأن كل ناقد جاد للشعر ، أخلاقى جاد بالإضافة إلى ذلك . ومذهبه فى علم الأخلاق أو نظريته فى القيمة ، إنما هو مذهب لا أستطيع أن أقبله ، أو الأحرى أنى لا أستطيع أن أقبل أى نظرية من هذا النوع ، تقوم على أسس من علم النفس الفردى وحده . ولكن سيكولوجيته عن التجربة الشعرية تقوم على خبرته الخاصة بالشعر ، تماما كما أن نظريته فى القيمة تنبع من مذهبه السيكولوجى . وأنت قد لا تقتنع بنتائجه الفلسفية ، ومع ذلك تظل مؤمنا (كما أؤمن) بذوقه القادر على التمييز فى الشعر . غير أنك ، من ناحية أخرى ، إذا لم تكن مؤمنا بقدرة الناقد على أن يميز قصيدة جيدة من قصيدة رديئة ، فلن تعتمد كثيرا على سلامة نظرياته . ولكى يحلل الناقد استمتاعه وتذوقه لقصيدة جيدة ، ينبغى أن يكون قد خبر هذه المتعة ، وينبغى أن يقنعنا بذوقه . ذلك بأن خبرة الاستمتاع بقصيدة رديئة ، مع الظن بأنها جيدة ، بالغة الاختلاف عن خبرة الاستمتاع بقصيدة جيدة .

ونحن ننتظر من الناقد المنظّر أن يتعرف القصيدة الجيدة حين يراها . وليس من الحق دائما أن الشخص الذى يعرف القصيدة الجيدة حين يراها يستطيع أن يخبرنا بالسبب فى أنها قصيدة جيدة . وخبرة الشعر ، كأى خبرة أخرى ، غير قابلة للترجمة إلى كلمات إلا جزئيا ؛ ففى مبدأ الأمر نجد ، كما يقول المستر ريتشاردز ، أنه « ليس ما تقوله القصيدة هو الأمر المهم قط ، وإنما المهم هو كنهها » . ونحن نعلم أن بعض الناس الذين لم يؤتوا القدرة على الإفصاح ، ولا يستطيعون أن يخبروك بالسبب فى أنهم يحبون إحدى القصائد ، قد تكون لهم حساسية أعمق وأكثر تمييزا من أناس آخرين يستطيعون أن يتكلموا بذلاقة لسان . وينبغى أن نتذكر أيضا أن الشعر لا يكتب ببساطة من أجل إمدادنا بمادة للحديث . وحتى أكثر النقاد كفاءة لا يستطيع فى نهاية المطاف إلا أن يشير إلى الشعر الذى يلوح له الشىء الحقيقى . ومع ذلك فإن حديثنا ، عن الشعر ، جزئيا ، جزء وامتداد لخبرتنا به . وكما أن قدراً كبيرا من التفكير يدخل فى صنع الشعر ، نجد أن قدرا كبيرا يدخل فى دراسته .

إن أصل النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة رديئة . وأشد اختباراته صرامة هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة جديدة ، والاستجابة على النحو الأمثل لموقف جديد . إن خبرة الشعر ، كما تنمو فى الشخص الواعى والناضج ، ليست مجرد حصيلة لخبراتنا بالقصائد الجيدة ؛ فالتربية فى الشعر تتطلب تنظيما لهذه الخبرات . ليس فينا من ولد بتمييز وذوق معصومين ، أو من اكتسبهما فجأة عند البلوغ أو بعده ؛ فالشخص الذى تكون خبرته محدودة ، معرض دائما لأن ينخدع بالسلعة الزائفة أو غير النقية . وإنا لنرى جيلا بعد جيل من القراء غير المدربين ينخدع بالزائف وغير النقى فى عصره ـ ومن المحقق أنه يؤثره ؛ لأنه أيسر تمثلا ، على السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عددا بالغ الكبر من الناس قادر بالفطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن يميز على نحو مفيد ، فذلك مما لا يدخل فى نطاق هدفى أن أبحثه هنا . ومن المحقق أن القارىء غير العادى هو وحده الذى يمكنه ، مع الزمن ، أن يصنف خبراته ويقارن بينها ، وأن يرى إحداها فى ضوء الأخريات ، ويمكنه ـ إذ تتضاعف خبراته الشعرية ـ أن يفهم كلا منها على نحو أدق . إن عنصر المتعة يتسع

لشمول التذوق ، وهو ما يجلب إضافة أشد ذهنية إلى حدة الشعور الأصلية . والمرحلة الثانية فى فهمنا للشعر هى تلك التى لا نعود نقتصر فيها على الاختيار والرفض ، بل نتعداها إلى التنظيم ؛ بل إنه قد يكون لنا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة هى مرحلة إعادة التنظيم . وفى هذه المرحلة نجد أن الشخص الذى سبق له أن تثقف فى الشعر يلتقى بشىء جديد فى عصره ، ويعثر على قالب جديد للشعر يرتب نفسه نتيجة لذلك .

وهذا القالب الذى نشكله فى أذهاننا ، من قراءتنا الخاصة للشعر الذى استمتعنا به ، إنما هو ضرب من الإجابة ، يجيب بها كل لنفسه ، عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » ففى المرحلة الأولى نعرف ما الشعر ، بقراءتنا له واستمتاعنا ببعض مما نقرؤه . وفى مرحلة تالية ، نجد أن إدراكنا لأوجه الشبه والاختلاف بين ما نقرؤه لأول مرة وما سبق لنا أن استمتعنا به ، لا يلبث ، هو نفسه ، أن يسهم فى متعتنا . فنحن نعرف كنه الشعر — إن عرفناه أساسا — من قراءتنا له ؛ ولكن ربما كان للمرء أن يقول إننا لن نتمكن من أن نتعرف الشعر بوجه خاص إلا إذا كانت لدينا فكرة فطرية عن الشعر عموما . وعلى الأقل فإن السؤال « ما الشعر ؟ » ينبع ، على نحو طبيعى للغاية ، من خبرتنا بالقصائد . وعلى ذلك فإنه على الرغم من اننا قد نسلم بأن أشكالا قليلة من النشاط الذهنى لا تتم على ذاتها — عبر مجرى التاريخ ، وفى صدد الكتب الجديرة بالقراءة ، أكثر مما هو الشأن فى النقد ، قد يلوح أن النقد — كأى نشاط فلسفى — حتمى ولا يتطلب تبريرا . فسؤال : « ما الشعر ؟ » هو بمثابة افتراض لوظيفة النقد .

وإخال أنه لا بد أن يكون قد عنَّ لكثير من الناس فكرة أنه فى بعض الأزمنة التى كان يكتب فيها شعر عظيم ، لم يكن ثمة نقد مكتوب ، وأنه فى بعض الأزمنة التى كتب فيها كثير من النقد ، كانت نوعية الشعر أدنى مرتبة . وقد أوحت هذه الحقيقة بمقابلة بين ما هو نقدى وما هو خلاق ؛ بين عصور النقد وعصور الخلق . ويظن أحيانا أن النقد يزدهر أكثر ما يزدهر فى الأوقات التى يكون فيها نشاط الخلق مشوبا بنقص . ويمثل هذا التحيز فى الذهن ، قرن كثير من الناس عبارة « عصور نقدية » بصفة « إسكندرى » . وثمة فروض غليظة عدة تكمن وراء هذا التحيز ، وتشمل خلطا بين أشياء كثيرة مختلفة ، وبين أعمال ذات نوعية بالغة الاختلاف ، تندرج تحت اسم « النقد » . وأنا أستخدم مصطلح « نقد » طوال هذه المحاضرات — كما آمل أن تكتشفوا — بماصدق ضيق الرقعة . لست أود أن أقلل من رذائل العدد الكبير من الكتب الذى يمر تحت تلك الصفة ، أو أن أطرى تلك العادة الكسول ؛ عادة استبدال تمثل آراء الغير بالدراسة الدقيقة للنصوص . ولو كان الناس لا يكتبون إلا عندما يكون لديهم ما يقال ، وليس فقط لأنهم يودون أن يؤلفوا كتبا ، أو لأنهم يشغلون وظيفة ينتظر منهم فيها أن يؤلفوا كتبا ، لما كانت بنية النقد غير متناسبة هكذا تماما مع ذلك العدد الصغير من الكتب النقدية الجديرة بالقراءة . ومع ذلك فإن من يتحدثون كما لو كان النقد مشغلة الاضمحلال ، وعرضا — إن لم يكن سببا — لعقم أحد الشعوب فى الخلق ، إنما يعزلون ظروف الأدب — إلى حد التزييف — عن ظروف الحياة . إن التغيرات التى هى من نوع كون القصائد الملحمية كانت تؤلف لتتلى ثم أصبحت تؤلف لتقرأ ، أو التغيرات التى وضعت حدا للمواويل الشعبية ، لا تنفصل عن التغيرات الاجتماعية ، على نطاق واسع ؛ وهى تغيرات ظلت دائما تحدث ، وستظل دائما تحدث . وقد لاحظ و . ب . كر فى مقالته عن « أشكال الشعر الإنجليزى » أن :

« فن العصور الوسطى — عموما — اندماجى واجتماعى : النحت ، مثلا ، كما نجده على الكاتدرائيات العظيمة . ومع عصر النهضة يتغير الدافع إلى الشعر . إن فى العصور الوسطى شبها طبيعيًا بالأوضاع اليونانية ؛ أما بعد عصر النهضة فنجد إعادة تقديم واع ومقصود — من جانب الأمم الحديثة — للأوضاع التى كانت تسود شعر روما . إن الشعر اليونانى وسيطى من عدة نواح ؛ والشعر اللاتينى فى عصره العظيم إنما يشبه شعر عصر النهضة ؛ فهو محاكاة لأنماط مستمدة من بلاد اليونان ، مع ظروف بالغة الاختلاف ، وعلاقة مختلفة بين الشاعر وجمهوره .

« وليس معنى ذلك أن الشعر اللاتينى أو الحديث غير اجتماعى . من الحق أن اتجاه الفن الحديث، بما فى ذلك الشعر ، كثيرا ما يكون مضادا للذوق الشائع فى عصره ، وأن الشعراء كثيرا ما يتركون لأنفسهم ، كى يعثروا على موضوعاتهم ، وينمقوا أنماط تعبيرهم فى وحدتهم ، فيولد ذلك نتائج كثيرا ما تكون محيرة وجامدة ، وجديرة بالإهمال ، على النحو الذى لاحت عليه عموما قصيدة براوننج (سورد يللو)» .

وما يصدق على التغيرات الكبرى فى شكل الشعر يصدق أيضا — فيما أظن — على التغير من حقبة قبل — نقدية إلى حقبة نقدية . وهو يصدق على التغير من عصر قبل — فلسفى إلى عصر فلسفى . فأنت لا تستطيع أن تنمى وجود النقد ، إلا إذا كنت تنتقص من شأن الفلسفة . وتستطيع أن تقول إن تطور النقد إنما هو عَرَض من أعراض تطور الشعر أو تغيره ، وأن تطور الشعر فى حد ذاته عَرَض من أعراض التغيرات الاجتماعية .

ويلوح أن اللحظة المهمة لظهور النقد هى الوقت الذى يتوقف الشعر فيه عن أن يكون تعبيراً عن عقل شعب بأكمله . إن مسرحيات درايدن ، التى تقدم المناسبة الرئيسية لكتاباته النقدية ، قد شكلها إدراك درايدن أن إمكانات الكتابة على طريقة شكسبير قد استنفدت . ويظل هذا الشكل باقيا فى مآسى كاتب من نوع شيرلى (الذى كان أكثر عصرية ، بكثير ، فى ملاهيه) بعد أن تغير عقل إنجلترا وحساسيتها . بيد أن درايدن لم يكن يكتب مسرحيات للشعب بأكمله ، وإنما كان يكتب فى شكل لم ينم على المأثورات الشعبية أو مطالب الشعب ؛ شكل تعين — من ثم — أن يجىء تقبله من طريق الانتشار بين مجتمع صغير . وقد حاول الكتاب المسرحيون السائرون على نهج سنيكا شيئا مشابها . بيد أن ذلك الجزء من المجتمع الذى كان بوسع عمل درايدن وعمل كتاب ملاهى عصر رجوع الملكية أن يتوسل إليه توسلا مباشرا ، كان يشكل شيئا أشبه بأرستقراطية ذهنية . وعندما يجد الشاعر نفسه فى عصر ليس فيه أرستقراطية ذهنية ، وعندما تكون السلطة فى أيدى طبقة أضفى عليها الطابع الديمقراطى إلى الحد

الذى نجد معه أنه على الرغم من أنها ما زالت طبقة ، فإنها تعد ذاتها الأمة بأكملها ، وعندما يلوح أن البدائل الوحيدة هى الحديث إلى نخبة أو مناجاة الذات ، فإن صعوبات الشاعر وضرورة النقد تغدو أكبر . وفى المقالة التى أوردت منها لتوى يقول كر :

« لا ريب فى أن الشعراء فى القرن التاسع عشر كانوا متروكين لأنفسهم أكثر مما كان الشأن معهم فى القرن الثامن عشر ؛ ونتيجة ذلك لا تخطئها العين فى (نواحى) قوتهم وضعفهم . . . إن الاستقلال البطولى لبراونينج ، وكذلك ــ بالتأكيد ــ كل الشعر المغامر ذى النزوات للقرن التاسع عشر ، وثيق الاتصال بالنقد وبالتعليم الانتخابى الذى يمتد عبر العالم كله بحثا عن الجمال الفنى . . . إن الخيوط مستمدة من جميع العصور والبلدان ؛ والشعراء دارسون ونقاد انتخابيون ؛ وهم معذورون كما أن المستكشفين معذورون ، كما أنهم يضحون بما يضحى به المستكشفون عندما يتركون وطنهم . . وأرجو ألا يساء فهمى إذا لاحظت أن انتصاراتهم تجلب معها خطرا إن لم يكن لأنفسهم فهو ــ على الأقل ــ للبدعة الجارية ولتقاليد الشعر » .

إن التغيرات التدريجية فى وظيفة الشعر ، إذ يتغير المجتمع ، من شأنها ــ فيما آمل ــ أن تتبدى ، بعض الشىء ، بعد أن نكون قد نظرنا إلى عدة نقاد على أنهم ممثلون لعدة أجيال . وخلال ثلاثمائة سنة ، كان النقد قد عدل افتراضاته وأهدافه ؛ ومن المحقق أنه سيظل يفعل ذلك . ثمة أشكال عدة يمكن للنقد أن يتخذها ؛ وثمة دائما نسبة كبيرة من النقد ارتدادية أو من نافلة القول ؛ وثمة دائما كتاب كثيرون لا تؤهلهم معرفة بالماضى ولا وعى بحساسية الحاضر ومشكلاته .
لقد كان لنقدنا الباكر ، تحت تأثير الدراسات الكلاسيكية والنقاد الإيطاليين ، افتراضات عريضة جدا عن طبيعة الأدب ووظيفته . كان الشعر فنا للزينة ؛ فنا تدعى له دعاوى مسرفة أحيانا ، ولكنه فن لاح فيه أن الأصول نفسها تنطبق على كل حضارة وعلى كل مجتمع . كان فنا متأثرا تأثرا عميقا بنشأة طبقة اجتماعية جديدة ؛ لا ترتبط إلا على نحو فضفاض (على أحسن تقدير) بالكنيسة ؛ وهى طبقة واعية وعيا ذاتيا بامتلاكها لأسرار اللاتينية واليونانية . وفى إنجلترا نجد أن القوة النقدية الراجعة إلى التقابل الجديد بين اللاتينية والعامية قد التقت ــ فى القرن السادس عشر ــ بالدرجة المناسبة من المقاومة . ومعنى هذا أنه فى العصر الذى يمثله فى أذهاننا سبنسر وشكسبير ، نبهت القوى الجديدة العبقرية القومية ولم تغمرها . وسيكون الهدف من محاضرتى الثانية هو أن أولى نقد هذه الحقبة الاحترام الذى لا يلوح لى أنها تلقته . وفى العصر التالى ، إخال أن العمل العظيم لدرايدن فى النقد هو أنه غدا ، فى اللحظة المناسبة ، على ذُكر من ضرورة تأكيد العنصر القومى فى الأدب . إن درايدن أكثر إنجليزية ، على نحو واسع ، فى مسرحياته ، مما كان عليه أسلافه ؛ ومقالاته عن المسرح وعن فن الترجمة دراسات واعية لطبيعة المسرح الإنجليزى واللغة الإنجليزية ، بل إن إعداده لتشوسر تأكيد للموروث القومى أكثر منه ــ كما يظن أحيانا ــ إخفاقاً مسليا ومشجيا فى تذوق جمال لغة تشوسر وأوزانه .
وعلى حين كان النقاد الإليزابيثيون ، فى أغلب الأحيان ، على ذكر من شىء ينبغى استعارته أو تعديله من الخارج ، كان درايدن على ذكر من شىء ينبغى المحافظة عليه فى الداخل . غير أنه طوال هذه المرحلة ، ولمدة أطول كثيرا ، ظل افتراض واحد باقيا لا يتغير : افتراض ما يجمل بفائدة الشعر أن تكون . ويوسع أى قارىء لمقال سيدنى « دفاع عن الشعر » أن يرى أن الـ misomousoi الذين يدافع عن الشعر فى مواجهتهم إنما هم رجال من قش ، وأنه واثق من كون تعاطف القارىء إلى جانبه ، وأنه لا يتعين عليه قط أن يطرح على نفسه ، طرحا جديا ، هذه الأسئلة : لم الشعر ؟ وما الذى يفعله ؟ وهل تراه أمرا مرغوبا فيه ؟ ويفترض سيدنى أن الشعر يمنحنا البهجة والإرشاد فى آن معا ، وأنه حلية للحياة الاجتماعية ، وشرف للأمة .

وأنا أبعد ما أكون عن أن أختلف مع هذه الافتراضات ، قدر ما تمضى ، ولكن النقطة التى أريد أن أعبر عنها هى أنه ، على مدى حقبة طويلة ، لم تناقش هذه الافتراضات أو تعدل قط ، وأنه خلال تلك الحقبة كتب شعر عظيم وبعض النقد الذى يستطيع بفضل افتراضاته ، أن يمنحنا إرشادا باقيا . وأنا أعتقد يقينا ، أنه فى العصور التى يكون فيها جدوى الشعر أمرا متفقا عليه ، فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن تجد ذلك الفحص الدقيق والحريص للتوفيق والعيب ، فى كل بيت ، وهو ما يفتقر إليه ، على نحو واضح ، نقد عصرنا ، ذلك النقد الذى لا يلوح أنه يتطلب من الشعر أن تحسن كتابته ، وإنما يتطلب منه أن يكون « ممثلا لعصره » . وأنا أتمنى أن نوجه مزيدا من الاهتمام لصحة التعبير والوضوح أو الغموض ، وللدقة أو عدم الانضباط اللغويين ، ولاختيار الكلمات ، سواء كان دقيقا أو غير ملائم ، عاليا أو سوقيا ، فى شعرنا : أى باختصار للتنشئة الطيبة أو الرديئة لشعرائنا . فالنقطة التى أرغب فى إبرازها هنا هى أن تغيرا عظيما فى موقفنا تجاه الشعر ، وفى توقعاتنا ومطالبنا منه ، قد حدث ، وذلك ــ تقريبا للأمور ــ قرب نهاية القرن الثامن عشر . إن وردزورث وكولردج ليسا مجرد مقوضين لموروث انحط ، وإنما هما قد ثارا على نظام اجتماعى بأكمله ، وإنهما ليبدآن فى أن يطالبا للشعر بحقوق تبلغ أعلى نقطة لها من المبالغة فى عبارة شلى : « الشعراء هم شراع الإنسانية الذين لا يعترف بهم أحد » . ونجد أن ما دعى الشعر الأوائل قد قالوا الشىء نفسه ، وإن لم يكونوا يعنون هذا الشىء ؛ فشلى (إذا استعرنا عبارة ناجحة من مستر برنارد شو) كان ، فى هذا الموروث ، أول أعضاء برلمان الطبيعة . وإذا كان ورد زورث قد ظن أنه ، ببساطة ، مشغول بإصلاح اللغة ، فقد كان مخدوعا . لقد كان مشغولا بإحداث ثورة فى اللغة ؛ وكانت لغته فى مثل قدرة لغة بوب على أن تكون صناعية ، وليست أقدر منها على الطبيعية ــ وهو ما شعر به بيرون ، وأبرزه كولردج بصراحة . لقد خلف اضمحلال الدين وتمزق المؤسسات السياسية حدودا مشكوكا فيها كان الشاعر يتقحم عليها . وقد أضفى الناقد صفة الشرعية على ما ضمه الشاعر إليه .
لقد ظل الشاعر ، مدة طويلة بمثابة الكاهن ؛ وما زال هناك ـ فيما أعتقد ــ أناس يتصورون ــ أنهم يستمدون غذاء دينيا من براونينج أو رديث . ولكن خير من يمثل المرحلة التالية هو ماثيو آرنولد . لقد كان آرنولد أشد اعتدالا وأعقل من أن يذهب على الدقة إلى أن التعليم الدينى إنما ينتقل ، على أفضل وجه ، من طريق الشعر ، ولم يكن

لديه ، شخصيا ، إلا القليل الذى ينقله ، ولكنه اكتشف صيغة جديدة : أن الشعر ليس دينا ولكنه بديل كبير عن الدين ـ إنه ليس مشروب البورت الضعيف الذى قد يستسلم للنفاق ، وإنما هو قهوة بلا كافيين ، وشاى بلا تانين . وقد امتدت عقيدة أرنولد ، ومُسخت بعض الشىء ، إلى مذهب « الفن للفن » إن هذه العقيدة قد تلوح ارتدادا إلى الإيمان البسيط فى حقبة من الزمن أسبق ، حين كان الشاعر أشبه بطبيب أسنان ، ورجلا ذا وظيفة محددة . غير أنها كانت فى الحقيقة اعترافا يائسا باللامسئولية ؛ فشعر التمرد وشعر التراجع ، لا ينتميان إلى النوع نفسه .

ونحن فى عصرنا قد تحركنا ، تحت ضغط دوافع متنوعة ، نحو مواقف جديدة ، فمن ناحية دفع علم النفس الناس ليس فقط إلى فحص أذهان الشعراء بيسر واثق ، أدى إلى بعض ألوان السرف الخيالى والنقد المنحرف ، وإنما أيضا إلى فحص أذهان القراء ومشكلة « التوصيل » ـ وهى كلمة ربما كانت تهربا من القضية . ومن ناحية أخرى فإن دراسة التاريخ قد أوقفتنا على علاقة كل من شكل الشعر ومعناه بأوضاع زمانه ومكانه ـ وربما كان النقد السيكولوجى والنقد السوسيولوجى هما أكثر تنوعات النقد الحديث نيلا للإعلان ، بيد أن عدد الطرق التى تتناول بها مشكلات النقد لم تكن فى يوم من الأيام بهذه الكثرة أو هذا الإرباك . غاية الأمر أنه لم تكن هناك افتراضات مستقرة عن كنه الشعر ، أو السبب فى أنه ينتج ، أو جدواه ، أقل مما يوجد فى يومنا هذا . ويلوح أن النقد قد انقسم إلى أنواع كثيرة متباينة .

لم أقم بهذه المراجعة الوجيزة لتطور النقد ، كى أنتهى منها إلى ربط نفسى بأى اتجاه معين فى النقد الحديث . وآخر الاتجاهات التى أريد أن أربط نفسى بها هو الاتجاه السوسيولوجى . وإنما أنا أذهب إلى أننا قد نتعلم الكثير عن النقد وعن الشعر من فحص تاريخ النقد ، لا بوصفه مجرد قائمة بأحكام متتالية عن الشعر ، بل بوصفه عملية إعادة تكييف بين الشعر والعالم الذى ينتج فيه ومن أجله . بوسعنا أن نتعلم شيئا عن الشعر ، وذلك ـ ببساطة ـ عن طريق دراسة ما اعتقده الناس عنه فى حقبة بعد أخرى ، دون انتهاء إلى النتيجة السخيفة القائلة إنه ليس ثمة ما يقال ، وإنما الرأى يتغير . وثانيا نجد أن دراسة النقد ، لا على أنه سلسلة من التخمينات العفوية بل على أنه إعادة تكييف ، قد تعيننا أيضا على استخلاص بعض النتائج عما هو باق أو أبدى فى الشعر ، وما لا يعدو أن يكون تعبيرا عن روح عصره . ومن طريق اكتشاف ما يتغير ، وكيف ، ولم ، فقد يمكننا أن نفهم ما لا يتغير . وبفحصنا لمشكلات ما لاح لهذا العصر أو ذاك أنه أمر مهم ، قد يمكننا أن نأمل بعض الشىء فى توسيع حدودنا ، وتحرير ذواتنا من بعض تحيزاتنا . وسأورد ، عند هذه النقطة ، قطعتين قد أجد الفرصة لإيرادهما مرة أخرى . إن الأولى من تصدير (درايدن) لقصيدته المسماة سنة العجائب Annus Mirabilis :

« إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل ، أو العثور على الفكر . وثانى توفيق هو التوهم أو تنويع ذلك الفكر واشتقاقه أو صياغته ، كما يصوره الحكم ـ على النحو الأمثل ـ للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، فى كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، ورنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل فى الابتكار ، وأما الخصب ففى التوهم ، وأما الدقة ففى التعبير » .

والقطعة الثانية من كتاب كولردج « سيرة أدبية Biographia Literaira » .

« فى مبدأ الأمر أفضت بى تأملاتى المتكررة إلى شك مؤداه . . . أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف ، بدلا من أن تكونا ـ بحسب الاعتقاد الشائع ـ إما اسمين لهما معنى واحد ، أو ـ على أقصى تقدير ـ الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها . وأعترف بأنه ليس من اليسير أن نجد لكلمة phantasia اليونانية ترجمة أنسب من كلمة imaginatio اللاتينية . غير أنه مما يعادل ذلك صدقا أنه توجد ، فى كل المجتمعات ، غريزة للنمو ، أو حسن إدراك جماعى لا شعورى من لون ما ، يعمل ، باطراد ، على إزالة الترادف عن تلك الكلمات التى كانت تحمل ، أصلا ، المعنى نفسه ، والتى أمد بها تلاقى اللهجات تلك اللغات الأشد تجانسا ، كاليونانية والألمانية . .

« لقد كان لملتون ذهن تخيلى بدرجة عالية ، وكان لكولى ذهن توهمى بدرجة عالية »[٢] .

إن الطريقة التى نجد بها أن تعبير الشاعرين والناقدين إنما تحدده خلفية كل منهما ، لبالغة الاتضاح . وواضح أيضا حالة ذهن كولردج الأكثر نموا : معرفته الأكبر بفقه اللغة ، وتصميمه الواعى على أن يجعل كلمات معينة تعنى أشياء معينة . غير أن ما يجمل بنا أن نضعه فى الاعتبار هو ما إذا كان الذى لدينا هنا نظريتين فى الخيال الشعرى متعارضتين على نحو جذرى ، أو ما إذا كان يمكن التوفيق بين كلتيهما ، بعد أن نكون قد أدخلنا فى حسباننا الأسباب الكثيرة للاختلاف ، والموجودة فى مرور الزمن ، بين جيل درايدن وجيل كولردج .

وقد يلوح أن أغلب ما قلته ، على حين أنه قد يكون له بعض الصلة بتذوق الشعر وفهمه ، ليس له إلا صلة بالغة الضآلة بنظمه . وعندما يكون النقاد أنفسهم شعراء ، فقد تتجه شكوكنا إلى أنهم صاغوا تقريراتهم النقدية ، ناظرين إلى تبرير ممارستهم الشعرية . إن نقدا من نوع القطعتين اللتين أوردتهما لم يوضع لتشكيل أسلوب الشعراء الأحدث سنا ، وإنما الأحرى أنه ـ على أحسن تقدير ـ حديث عن خبرة الشاعر بنشاطه الشعرى الخاص ، مرويا فى ضوء ذهنه . إن العقل النقدى حين يعمل فى الشعر ، والجهد النقدى الذى يدخل فى كتابته ، قد يكونان دائما متقدمين على العقل النقدى حين ينصب على الشعر ، سواء كان شعر المرء أو شعر غيره . إنى لا أعدو أن أؤكد أن ثمة علاقة ذات دلالة بين خير شعر وخير نقد فى الحقبة الزمنية الواحدة . فعصر النقد هو أيضا عصر الشعر النقدى . وعندما أتحدث عن الشعر الحديث بوصفه نقديا على نحو بالغ أعنى أن الشاعر المعاصر ، الذى ليس مجرد منشىء لمنظومات رشيقة ، مجبر على أن

يطرح على نفسه مثل هذا السؤال : « لم الشعر ؟ وهو لا يكتفى بأن يسأل : « ما الذى أقوله ؟ » ، وإنما الأحرى أنه يسأل : « كيف أقوله ولمن ؟ » . إن علينا أن نوصل ــ إذا كان ذلك توصيلا ــ لأن الكلمة قد تكون تهربا من القضية ؛ خبرة . وهى ليست خبرة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ؛ لأنها قد لا توجد ــ متشكلة من عدة خبرات شخصية مرتبة على نحو قد يكون بالغ الاختلاف عن طريقة تقويمنا للأمور فى الحياة العملية ــ إلا فى التعبير عنها . وإذا كان الشعر شكلا من أشكال « التوصيل » ، فإن ما يوصل إنما هو القصيدة نفسها ، فى حين لا يوصل إلا عرضا الخبرة والفكرة اللذين يدخلان فى صنعها . إن وجود القصيدة يقع فى مكان ما بين الكاتب والقارىء ؛ فإن لها حقيقة ليست ببساطة هى حقيقة ما يحاول الكاتب أن « يعبر » عنه ، أو خبرة كتابته لها ، أو خبرة القارىء أو الكاتب ، من حيث هو قارىء لها . وعلى ذلك فإن مشكلة ما « تعنيه » القصيدة أصعب كثيرا مما يلوح لأول وهلة . ولو أن قصيدة لى عنوانها « أربعاء الرماد » أعيد طبعها ، لفكرت فى أن أقدم لها بهذه الأبيات لبيرون من قصيدته « دون جوان » .

اتهمنى البعض برسم خطة غريبة
ضد عقيدة هذه البلاد وأخلاقياتها
وهم يتتبعونها فى هذه القصيدة ، فى كل بيت .
ولست أدعى أنى أفهم تماما
معنى ما أقوله ، حينما أكون دقيقا جدا ؛
ولكن الحقيقة هى أنه ليس لدى شىء مخطط
ربما ، باستثناء ، أن أفوز بلحظة من المرح . .

إن ثمة تحذيرا نقديا رجيحا فى هذه الأبيات ؛ غير أن القصيدة ليست مجرد ما كان الشاعر « ينتويه » أو ما يدركه القارىء ، كما أن فائدتها ليست مقصورة تماما على ما كان المؤلف ينويه أو ما تفعله فعلا للقراء . فعلى الرغم من أن كمية المتعة التى منحها أى عمل فنى منذ خروجه إلى حيز الوجود ونوعيتها ليستا بالأمر الخارج عن موضوعنا ، فإننا لا نحكم قط على العمل على هذا الأساس . ونحن لا نتساءل ــ بعد أن يحركنا ، بعمق ، مرأى قطعة من المعمار أو سماع قطعة موسيقية ــ « ما الذى استفدته أو ربحته من رؤيتى لهذا المعبد أو سماعى لهذه الموسيقى ؟ » وإن السؤال المتضمن فى عبارة « جدوى الشعر » هو ، بمعنى من المعانى ، هراء . غير أن ثمة معنى آخر للسؤال . ذلك بأننا إذا ضربنا صفحا عن تنوع الطرق التى استخدم بها الشعراء فنهم ، بدرجات متفاوتة من النجاح ، رامين إلى الإرشاد أو الإقناع ، فلا ريب فى أن الشاعر يرغب فى منح المتعة ، أو فى أن يسلى أو يلهى الناس . ومن الطبيعى أن يبتهج بأن يتمكن من أن يشعر بأن التسلية أو التلهية يستمتع بهما أكبر عدد من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع . فعندما يُضيّق أحد الشعراء عمدا من نطاق جمهوره ، باختياره أسلوبا للكتابة أو موضوعا ، يكون هذا موقفا خاصا يتطلب تفسيرا وتبريرا . غير أنى أشك فيما إذا كان هذا يحدث قط ؛ فكونك تكتب بأسلوب ذائع شىء وكونك تأمل فى أن تذيع كتابتك ، فى نهاية المطاف ، شىء آخر . ومن إحدى وجهات النظر ، يطمح الشاعر إلى وضع الممثل الهزلى فى صالات الموسيقى . وهو إذ يعجز عن تغيير بضائعه لتناسب الذوق السائد ، إن كان هناك أى ذوق سائد ، فمن الطبيعى أن يرغب فى وجود حالة للمجتمع ، يمكن أن يكون محبوبا فيها ، وتوضع فيها مواهبه موضع التطبيق على أحسن نحو . وهو ــ من ثم ــ يهتم اهتماما حيا بـ جدوى الشعر . وستعالج المحاضرات التالية المفهومات المختلفة لجدوى الشعر فى أثناء القرون الثلاثة الأخيرة ، كما يتمثل فى النقد ، وخصوصا النقد الذى كتبه الشعراء أنفسهم .

ملحوظة على الفصل الأول

عن نمو الذوق فى الشعر

قد لا يكون من غير الملائم ، فى صدد بعض القضايا المشار إليها فى الفصل السابق ، أن ألخص هنا بعض ملاحظات قدمتها فى موضع آخر عن تطور الذوق وهى ، فيما آمل ، ليست منبتة الصلة بتدريس الأدب فى المدارس والكليات .

ربما كنت أعمم القول فى ضوء تاريخى الخاص دون مسوغ ، أو ربما كنت ــ على النقيض من ذلك ــ أذكر ما هو متداول بين المدرسين وعلماء النفس ، عندما أتقدم بافتراض أن غالبية الأطفال حتى الثانية عشرة أو الرابعة عشرة ، مثلا ، قادرون على ضرب معين من الاستمتاع بالشعر ، وأن غالبيتهم ، فى سن البلوغ أو حول ذلك ، لا يجدون فيه مزيدا من الغناء ، ولكن أقلية صغيرة تجد ذاتها متعطشة للشعر على نحو مختلف تماما عن أى استمتاع خبرته من قبل . ولست أدرى ما إذا كان ذوق صغار البنات فى الشعر مختلفا عن ذوق صغار الأولاد ، ولكنى أعتقد أن استجابات هذه الطائفة الأخيرة موحدة إلى حد كبير . « هوراتيوس » ، « دفن سيرجون مور » ، « بانوك بيرن » و « الانتقام » لتنيسون ، وبعض مواويل الحدود . إن الميل إلى الشعر الحربى أو الدموى لا ينبغى إحباطه أكثر مما ينبغى إحباط الولع بالجنود الصفيح والمسدسات اللعب . وقد كانت المتعة الوحيدة التى حصلت عليها من شكسبير هى متعة نيل الثناء لأنى قرأته ، ولو أنى كنت طفلا ذا عقل أكثر استقلالا ، لرفضت أن أقرأه أساسا . وإذ أعى أن الذاكرة كثيرا ما تخون ، يلوح لى أن أذكر أن ميلى الباكر إلى نوع المنظومات التى يميل إليها صغار الأولاد قد اختفى حوالى سن الثانية عشرة ، تاركا إياى ــ لمدة عامين ــ دون أى نوع من الاهتمام بالشعر على الإطلاق . وإنى لا أستطيع أن أسترجع فى وضوح ذكرى اللحظة التى تصادف لى فيها ــ وأنا فى الرابعة عشر أو نحو ذلك ــ أن أقع على ترجمة فتزجرالد لرباعيات « عمر الخيام » ملقاة فى مكان ما ، وذكرى هذا المدخل الجارف إلى عالم جديد من المشاعر التى أثارتها فىَّ هذه القصيدة ، لقد كانت أشبه بتحول مفاجىء ؛ وقد بدا لى العالم شيئا جديدا تصبغه ألوان براقة عذبة ومؤلمة . ومن ثم فقد سلكت درب المراهقة المألوف بقراءة بيرون وشلى وكيتس وروزيتى وسوينبرن .

وأعتقد أن هذه المرحلة قد استمرت حتى عامى التاسع عشر أو العشرين . ولما كانت مرحلة تمثل سريع ، قد لا تعرف نهايتها بدايتها ، فإن الذوق قد يغدو بالغ الاختلاف . وهى ، كمرحلة الطفولة الأولى ، مرحلة أجرؤ على القول بأن كثيرا من الناس لا يتقدم قط بعدها ، بحيث لا يكون تذوقه للشعر ــ إذا احتفظ به فيما يلى من الحياة ــ سوى ذكرى عاطفية لمسرات الشباب ، ربما كانت مرتبطة بكل مشاعرنا العاطفية الأخرى عند النظر إلى الوراء . إنها مرحلة استمتاع حاد ولا ريب ، غير أنه لا يجمل بنا أن نخلط بين حدة الخبرة الشعرية فى مرحلة المراهقة وخبرة الشعر الجادة . ففى هذه المرحلة نجد أن القصيدة ــ أو شعر شاعر واحد ــ تغزو الوعى الشاب وتسيطر عليه تماما ، مدة من الوقت . إننا لا نراها ، فى الواقع ، على أنها شىء له وجود خارج أنفسنا ، كما أننا فى تجارب الحب ، فى أثناء الشباب ، لا نرى الشخص (المحبوب) قدر ما نستخلص وجود موضوع خارجى يضع فى حالة حركة تلك المشاعر الجديدة والمبهجة التى انغمسنا فيها . ونتيجة ذلك ، فى كثير من الأحيان ، نوبة من « الشخبطة » قد ندعوها محاكاة ، على قدر ما نظل واعين بمعنى كلمة « المحاكاة » التى نستخدمها . إنه ليس اختيارا متعمدا لشاعر نحاكيه ، وإنما هو كتابة فى ظل نوع من التملك الشيطانى ، من جانب شاعر واحد .

وتأتى المرحلة الثالثة ، والناضجة ، من مراحل استمتاعنا بالشعر عندما نكف عن التوحيد بين أنفسنا والشاعر الذى يتصادف لنا أن نقرأه ، وعندما نعى ما يمكن أن نتوقعه من أحد الشعراء ، وما لا نستطيع أن نتوقعه . إن للقصيدة وجودها الخاص المستقل عنا . فهى قد كانت هناك من قبلنا وستظل باقية بعدنا . فعند هذه المرحلة وحدها ، يغدو القارىء معدا للتمييز بين درجات العظمة فى الشعر . أما قبل تلك المرحلة ، فغاية ما نستطيع أن ننتظره منه هو أن يفرق بين الحقيقى والزائف ــ والقدرة على القيام بهذه التفرقة الأخيرة ، ينبغى دائما أن تمارس أولا . فالشعراء الذين نعمد إليهم فى مرحلة المراهقة لا يترتبون فى أى طبق موضوعى من التبريز ، وإنما يترتبون بحسب المصادفات الشخصية التى تجعلهم على علاقة بنا ؛ وهذا صواب . وإنى لأشك فيما إذا كان من الممكن أن نشرح لأطفال المدارس ، أو حتى لطلبة الجامعة ، اختلافات الدرجة بين الشعراء ، وأشك فيما إذا كان من الحكمة أن نحاول ذلك ؛ فهم لم يكتسبوا بعد من الخبرة بالحياة ما يجعل هذه المسائل ذات كبير معنى بالنسبة إليهم . إن إدراك السبب فى أن شكسبير أو دانتى أو سوفوكليس يشغل المكان الذى يشغله ، إنما هو شىء لا يتأتى إلا على نحو بالغ البطء ، وعبر مجرى الحياة . وإن المحاولة المتعمدة لمصارعة الشعر الذى لا يروقنا مزاجيا ، بطبيعتنا ، والذى لن يروقنا بعضه قط ، لخليقة بأن تكون نشاطا بالغ النضج بالتأكيد . إنه نشاط يجزينا عن الجهد المبذول فيه ، ولكنه لا يمكن أن يزكى للشباب دون أن يحمل معه ذلك الخطر الجدى : خطر إماتة حساسيتهم للشعر ، والخلط بين النمو الصادق للذوق والاكتساب الزائف له .

ينبغى أن يكون واضحا أن نمو الذوق تجريد ؛ فإنك إذا وضعت نصب عينيك هدفا مؤداه أن تستمتع ، بترتيب الجدارة الموضوعى الصحيح ، بكل شعر جيد ، إنما تكون ساعيا وراء طيف ، ينبغى أن نترك مطاردته لأولئك الذين يطمحون إلى أن يكونوا « مثقفين » أو « متعلمين » ، والذين ينظرون إلى الفن على أنه من الكماليات وإلى تذوقه على أنه مما يزين المرء . ذلك بأن نمو الذوق الحقيقى ، القائم على الشعور الحقيقى ، لا ينفصل عن نمو الشخصية والخلق[3] . إن الذوق الصادق ناقص دائما ، ولكننا جميعا ، فى الحقيقة ، أشخاص يعتورهم النقص ؛ والشخص الذى لا يحمل ذوقه فى الشعر ميسم شخصيته المتميزة ، بحيث تكون هناك اختلافات بيننا وبينه فيما نحبه ، فضلا عن أوجه شبه واختلافات فى الطريقة التى تحب بها الشىء نفسه ، لهو شخص يحتمل أن يكون بالغ الإملال ، إذا نحن ناقشنا معه الشعر ، بل إننا قد نذهب إلى حد القول بأن امتلاك المرء فى الشعر « ذوقا » أفضل مما يلائم مرحلته من النمو ، لا يعنى تذوقا لأى شىء على الإطلاق ؛ فذوق المرء فى الشعر لا يمكن أن ينفصل عن اهتماماته وعواطفه الأخرى ، وإنما هو يؤثر فيها ويتأثر بها ، وينبغى أن يكون محدودا ، كما أن نفس الإنسان محدودة .

إن هذه الكلمة ، فى الحق ، مقدمة لمسألة واسعة وصعبة ، هى ما إذا كان تعليم الطلاب كيف يتذوقون الأدب الإنجليزى ينبغى أن يمارس أساسا ، وما القيود التى يجب أن يدرج بها تدريس الأدب الإنجليزى على النحو الصحيح ، فى أى منهج أكاديمى ، إذا كان ينبغى أن يدرس أساسا .

دفاع عن كونتيسة بمبروك
٢٥ نوفمبر ١٩٣٢

إن النقد الأدبى الذى أنتجه العصر الإليزابيثى ليس بالغ الضخامة من حيث الحجم ؛ وبالنسبة إلى ما كتبه جورج سينتسبرى عنه فليس هناك الكثير ــ فى بابه ــ الذى يضاف إليه ، أو الكثير الذى ينتقص من تقويمه النقدى له . وما يعنينى هنا إنما هو الرأى العام الذى يحتمل أن يكونه الدارسون عنه ، من حيث علاقته بشعر ذلك العصر ، على أساس « قضيتين خاسرتين » كان ذلك النقد يدافع عنهما . فلوم الدراما الشائعة ، ومحاولة إدخال شكل كلاسيكى أشد صرامة ، كما يتمثلان فى مقالة السير فيليب سيدنى ، ولوم النظم المقفى ، ومحاولة إدخال تعديل للأشكال الكلاسيكية ، كما يتمثلان فى مقالة كامبيون ، يمكن أن تعد ــ وقد عدت ــ أمثلة لافتة للنظر ، لعقم النقد النصوصيى ، ولتفوق الإلهام غير المتأمل على الحساب . ولئن أمكننى أن أبين أنه ليس من الممكن إقامة مثل هذا التقابل الواضح ، وأن علاقة الذهن الناقد بالذهن الخالق لم تكن علاقة عداء بسيط فى العصر الإليزابيثى ، فسيكون من الأيسر أن أكشف عن الصلة الوثيقة بين الذهن الناقد والذهن الخالق فى فترة زمنية تالية .

إن كل امرىء قد قرأ رسالة كامبيون المسماة « ملاحظات عن فن الشعر الإنجليزى » ، ورسالة دانيل المسماة « دفاع عن القافية » . إن كامبيون الذى كان ، باستثناء شكسبير ، أقدر أستاذ للغنائية المقفاة فى عصره ، كان ، على وجه اليقين ، فى وضع ضعيف لا يمكنه من مهاجمة القافية ، وهذا هو ما لم يتوان دانيل ، فى رده ، عن أن يلاحظه . إن رسالته معروفة لأغلب القراء على أنها لا تعدو أن تكون مستودعا لقطعتين بالغتى الجمال ، هما تعالى يا لورا الوردية الخدين » ، وRaving war begot ، ولعدد من سائر التدريبات يشهد أغلبها ــ لضعف مستواه ــ ضده . إن التجريب فى الأوزان الكلاسيكية لا ينال من السخرية اليوم قدر ما كان ينال قبل عصر روبرت بريدجز . ولست أعتقد أن شعرا إنجليزيا جيدا يمكن أن يكتب بالطريقة نفسها التى يدافع عنها كامبيون ؛ لأن العبقرية الطبيعية للغة ــ وليس سلطة الأقدمين ــ هى التى ينبغى أن تقرر . وقد اتجهت شكوك دارسين أفضل منى إلى أن النظم اللاتينى قد تأثر بالنماذج اليونانية أكثر مما ينبغى ، ولست أعتقد أن عروض قصيدة « عهد الجمال »نفسه ناجح ؛ فإنى قد ظللت دائما أوثر منظومات دكتور بريدجز الباكرة ، والأشد تقليدية ، على تجاربه التالية . وقصيدة إزرا باوند المسماة « المسافر البحرى » هى ، من ناحية أخرى ، شرح فخيم يستغل موارد لغة أم . وإننى لأرى تأثيرها النافع فى عمل بعض الشعراء الشبان الأكثر تشويقا اليوم . إن بعض أشكال النظم الإنجليزى الأقدم عهدا يعاد إحياؤه ، على نحو حسن . ولكن النقطة الجديرة بأن نقف عندها ليست هى أن كامبيون كان مخطئا كلية ، فإنه لم يكن كذلك ، أو أنه انهزم تماما إزاء رد دانيل ، وينبغى أن نتذكر أنه فى مسائل أخرى كان دانيل أحد اعضاء المدرسه النازعة إلى إضفاء الطابع الكلاسيكى . فنتيجة الجدال بين كامبيون ودانيل هى إقرار كل من هذين الأمرين : أن الأوزان اللاتينية لا يمكن أن تحاكى طبق الأصل فى الإنجليزية ، وأن القافية لا هى بالأمر الضرورى ولا هى من فضول القول . أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدا كيف يكتب شعرا إنجليزيا جيدا . والأمر ، كما لاحظ مستر باوند كثيرا ، هو أن الجملة الموسيقية هى الشىء المهم(٤) . إن الإنجاز العظيم لفن النظم الإليزابيثى يتمثل فى تطويره للشعر المرسل . فالشعراء المسرحيون ، ثم ملتون فى نهاية المطاف ، هم ورثة سبنسر الحقيقيون . وكما أن بوب الذى استخدم ما هو ــ اسميا ــ نفس شكل الأبيات الزوجية التى استخدمها درايدن ، لا يشبه درايدن كثيرا ، وكما أن كاتب اليوم ، الذى يتأثر تأثرا صادقا ببوب ، لن يشعر بالرغبة فى استخدام تلك الأبيات الزوجية أساسا ، فكذلك نجد أن الكتاب الذين تأثروا بسبنسر تأثرا ذا دلالة ، ليسوا هم الذين حاولوا استخدام مقطوعته ؛ فهذه غير قابلة للمحاكاة . وثانى إنجاز عظيم لذلك العصر هو القصيدة الغنائية ؛ فغنائية شكسبير وكامبيون لا تدين ، أساسا ، بجمالها لاستخدامها القافية أو لوصولها بـ « شكل شعرى » إلى مرحلة الكمال ، وإنما تدين به إلى الحقيقة الماثلة فى أنها مكتوبة لشكل موسيقى ؛ أنها مكتوبة لتغنى . وليس من المحتمل أن تكون معرفة شكسبير بالموسيقى قابلة للمقارنة بمعرفة كامبيون بها ، غير أنه ما كان يمكن للكاتب فى ذلك العصر أن يفر من بعض المعرفة بالموسيقى . ولست أستطيع أن أتصور أن أنشودة من نوع « امض أيها الموت بعيدا » قد نظمت إلا بالتعاون مع موسيقى(٥) . ولكن فلنعد إلى كامبيون ودانيل . إن أحد مجادلتهما مهمة ، لا لأن أحدهما كان على صواب أو خطأ تماما ، وإنما لأنها جزء من النضال بين العناصر المحلية والأجنبية ، وهو الذى خلق أعظم شعر لدينا نتيجة له . لقد دفع كامبيون إلى الحد الأقصى بنظرية لم يمارسها ، هو نفسه ، كثيرا . غير أن الحقيقة الماثلة فى أنه كان بمقدور الناس آنذاك أن يفكروا عبر مثل هذه الخطوط إنما هى حقيقة ذات دلالة .

إن مقالة سيدنى التى ترد فيها قطعه الهازئة بالمسرح المعاصر ، والتى كثيرا ما يستشهد بها ، ربما تكون قد كتبت فى مرحلة باكرة مثل عام ١٥٨٠ ، وهى ــ على الأقل ــ قد كتبت قبل أن تكتب مسرحيات العصر العظيمة . ولسنا نظن أن الكاتب الذى لم ينمَّ ــ عبورا ــ على تذوق حى (لموال) تشيفى تشيس فحسب ، وإنما نَمَّ أيضا على تذوق تشوسر ، وأفرد بالذكر أعظم قصيدة له « ترويلوس » ، قد كان خليقا أن يعمى عن امتياز شكسبير . غير أننا عندما نفكر فى ذلك العدد الكبير من المسرحيات الرديئة ، وعدد المسرحيات الثمينة وإن تكن ناقصة ، التى لم يعش سيدنى ليقرأها أو يراها تمثل ، لا نستطيع أن ننكر أن مراثيه تنطبق على الحقبة بأكملها بعض الانطباق . نحن معرضون ، حين نفكر فى عصر شكسبير ، إلى أن نتخيل شيئا أشبه بحقل خصيب كانت ألوان النبات الضارة إلى جانب الحنطة الجميلة تزدهر فيه ؛ وما كان ليمكن أن يستؤصل فيه الأول ، دون خطر أن يستؤصل الثانى . فلندع الاثنين ينموان حتى يأتى وقت الحصاد . لست ميالا إلى إنكار ذلك العدد غير العادى من الكتاب ذوى العبقرية الشعرية والمسرحية الحقة ، ولكننى لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بالأسف لأن بعضا من أحسن مسرحياتهم ليس أحسن مما هو عليه . يقول سيدنى : « وهكذا فإننا إذ لا نملك ـ بالتأكيد ـ ملاهى صائبة ، فى ذلك الجزء الملهوى من مآسينا ، لا نجد سوى البذاءة ، غير الجديرة بأى أذن كريمة ، أو عرضا مسرفا للغباء ، يصلح بالتأكيد لأن يثير ضحكة عالية ، ولا شىء غير ذلك . » إنه مصيب تماما ؛ فليست مسرحية البديل إلا مثالا وحيدا فى مقابلتها المسرفة بين جلال الحبكة الرئيسية وتلك الحبكة الثانوية المغثية ، التى تستمد منها عنوانها . إن مسرحيات مارستون وهيوود ـ وهذا الأخير كاتب على بعض القدرة المسرحية ، أما الأول فأكثر من ذلك بكثير ـ مشوهة على نحو مشابه . وفى « ساحرة إدمونتون » نجد المرأى القديم لمسرحية تشتمل على عناصر ملهوية ومأسوية ، من المحقق أن كلا منها قد أسهم به كاتب مختلف ، ويرتفع كل منها ـ فى بعض اللحظات ـ إلى قمم عالية فى بابه ، ولكن التحامها شديد النقص . وإنى لأجد إعادة تكييف الحالة النفسية التى تتطلبها منا هذه المسرحية مرهقة جدا . والآن فإن رغبة النظارة فى « التفريج الملهوى » هى ـ فيما أعتقد ـ تعطش باق للطبيعة الإنسانية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تعطش ينبغى إشباعه . إنها تنجم عن افتقار إلى القدرة على التركيز . إن المزلية وقصص الحب ، بخاصة إذا تبلت بالخروج عن الاحتشام ، هى

أشكال التسلية التى يسع العقل الإنسانى أن يركز عليها انتباهه ، على أكثر الأنحاء يسرا وحبا ، ولأطول مدة . بيد أننا نميل إلى بعض الهزل ، على سبيل التخفف من عاطفتنا ، مهما يكن شهوانياً وإلى بعض العاطفة على سبيل التخفف من الهزل ، مهما يكن بذيئا والجمهور الذى يمكنه أن يبقى انتباهه مثبتا على المأساة الخالصة أو الملهاةالخالصة أكثر تطورا بكثير . كان المسرح الأثينى يحقق التخفف من خلال الجوقة ، وربما تكون بعض مآسيه قد أسرت الانتباه ، وذلك - إلى حد كبير - بفضل إثارتها . وعندى إن « بيرنيس » راسين تمثل ذروة المدنية فى المأساة ، وهى - على نحو من الأنحاء - مسرحية مسيحية ، يحل فيها الولاء للدولة محل القانون الإلهى . إن الشاعر المسرحى الذى يمكنه أن يأسر انتباه القارىء أو السامع فى أثناء مدة (تمثيل) بيرنيس ، هو أكثر الكتاب المسرحيّين تمدينا ، وإن لم يكن ، بالضرورة ، أعظمهم ، حيث إن ثمة صفات أخرى ينبغى النظر إليها .

والنقطة التى أريد أن أذكرها هى كما يلى : إن المسرحية الإليزابيثية قد جنحت إلى الاقتراب من تلك الوحدة الشعورية التى يريدها سيدنى ، فمن المأساة أو التاريخ الذى كان العنصر الملهوى متروكا فيه ، فارغا ، كى يقدمه مهرج يفضله الجالسون فى مؤخرة المسرح (كما يفترض فى بعض هزليات « فاوستس » أن تكون اختصارا لمزح أحد الممثلين الملهويين) ، وصلت المسرحية إلى النضج ، كما فى « كوريولانوس » و « فولبونى » على سبيل المثال ، ثم فى « حال الدنيا » فى جيل تال . وقد فعلت ذلك لا لأن الكتاب المسرحيين الطيعين أطاعوا أمانى سيدنى ، بل لأن التحسينات التى دافع عنها سيدنى تصادف أن تكون هى التى من شأن أى مدينة آخذة فى النضج أن تأخذ بها . والحق أن عقيدة : وحدة العاطفة كانت ، بالصدفة صائبة . وأظن ، عبورا ، أننا لأننا قد صرنا ميالين إلى تقبل فكرة « التفريج الملهوى » بوصفها من الأفكار الثابتة فى المسرحية الإليزابيثية ، صرنا نخطىء أحيانا فهم نية الكاتب المسرحى ، مثلما يحدث ، مثلا ، عندما نعالج مسرحية « يهودى مالطة » على أنها مأساة كبرى ، تشوهها نوافل من القول تهريجية huffe- snuffe ، ذات ذوق مشكوك فيه ، وبذلك نخطىء مرماها .

وقد يذكر بعض المعترضين شكسبير ، إما بوصفه استثناء منتصرا من هذه القاعدة ، أو دحضا منتصرا لها . وإنى لأعلم جيدا كم أنه من الصعب أن نضع شكسبير فى أى نظرية ، بخاصة إذا كانت نظرية عن شكسبير . وليس بمقدورى أن اضطلع هنا بتبرير كامل ، أو أن أدخل فى كل التحفظات التى تتطلبها (مثل) هذه النظرية . غير أننا نبدأ بـ « التفريج الملهوى » على أنه ضرورة زمنية عملية لازمة للكاتب الذى يتعين عليه أن يكسب عيشه من كتابة المسرحيات . إن الأمر الشائق حقيقة هو ما صنعه شكسبير من هذه الضرورة . وأظن أننا عندما نتحول إلى مسرحية « هنرى الرابع » نشعر ، فى أكثر الأحيان ، بأن ما نريد أن نعيد قراءته ونتوقف عنده هو حكايات فولستاف ، أكثر مما نود أن نتوقف عند العبارات السياسية الطنانة لحزب الملك وخصومه . وهذا خطأ ، فنحن إذ نقرأ من القسم الأول إلى القسم الثانى ونرى فولستاف ، لا فى فى شراهته وألاعيبه ، دون مبالاة منه بشئون الدولة ، فحسب ، بل وهو يقود فرقته من المجندين ويتحدث مع الأقطاب المحليين ، نجد أن التفريج قد غدا مقابلة جادة ، وأن هجاء سياسيا ينبع منه . وفى مسرحية « هنرى الخامس » يزداد هذان العنصران اندماجا ، بحيث لا نجد سجلا إخباريا للملوك والملكات فحسب بل نجد كذلك ملهاة عالمية ، يدلى فيها كل الممثلين بدلوهم فى حدث واحد . غير أن التاريخيات ، وهى مسرحيات من نمط عابر مرض ، ليست هى بالتى نجد فيها أن التفريج الملهوى يندمج ، على أقرب الأنحاء ، فى وحدة شعورية أعلى . ففى « الليلة الثانية عشرة » و « حلم ليلة صيف » نجد أن العنصر الهزلى أساسى لقالب أشد تعقيدا وتنميقا من أى قالب أنشأه كاتب مسرحى من قبل أو منذ ذلك الحين . والطرق على البوابة فى مسرحية « ماكبث » قد أورد كثيرا على نحو لا أحتاج معه إلى توجيه الانتباه إليه . والأقل منه ذلك المشهد على سفينة بومبى فى مسرحية « أنطونى وكليوباترا » ، فهذا المشهد ليس فقط ، وفى حد ذاته ، قطعة معجزة من الهجاء السياسى الساخر :

« إنه يحمل الجزء الثالث من العالم ، أيها الرجل . . . »

وإنما هو مفتاح لكل ما يسبقه ويليه . وإيضاح هذه النقطة على النحو الذى يرضيكم خليق - فيما أعرف - بأن يتطلب مقالة كاملة ، فى حد ذاته .

إن كل الذى أستطيع أن أؤكده هنا هو أننى أرى أن عنف المقابلة بين المأسوى والملهوى ، بين الجليل والهابط عن الذروة فى مسرحيات شكسبير يختفى فى عمله الناضج . وكل ما آمله هو أن تفضى المقارنة بين مسرحيات « تاجر البندقية » و « هاملت » و « العاصفة » بغيرى إلى هذه النتيجة نفسها . وقد كنت يوما موضع اللوم لأنى قلت إن شكسبير فى مسرحيته « هاملت » كان يتناول « مادة جموحا » ، بل إن كلماتى فسرت على أنها تعنى أن مسرحية (كوريولينوس) أعظم من مسرحية (هاملت) . ولست شديد الشغف بأن أقرر أى مسرحيات شكسبير أعظم من أخواتها ، فإن اهتمامى يتزايد لا بمسرحية من مسرحياته أو بأخرى بل بإنتاجه فى كليته . ولست أظن أنه مما ينتقص من قدر شكسبير أن نقول إنه لم ينجح دائما فذلك يتضمن نظرة بالغة الضيق إلى النجاح . وينبغى دائما ، أن نقدر نجاحه على أساس فهمنا لما حاول أن يحققه ، فإنى أومن بأن الإقرار بسقطاته الجزئية هو اقتراب من تبين عظمته الحقيقية على نحو لا يحققه الاعتقاد بأن الله حباه دائما بإلهام مطلق . ولست أدعى أن إخال (دقة بدقة) و (ترويلوس وكرسيدا) أو (خير كل ما ينتهى بخير) مسرحيات ناجحة كلية . ولكن لو حدث أن اختفت أى مسرحية من مسرحيات شكسبير فلن يكون فى مقدورنا أن نفهم سائر مسرحياته كما نفهمها الآن . وفى مثل هذه المسرحيات لا يتعين علينا أن نضع فى حسباننا درجة توحيد كل العناصر فى وحدة عاطفة فقط ، وإنما يتعين علينا أن نضع فى حسباننا خصائص الانفعالات التى ينبغى توحيدها ونوعيتها ، وكذلك إحكام قالب التوحيد .

قد يلوح أن هذا الأمر ينقلنا بعيدا عن تأكيد سيدنى البسيط لقواعد اللياقة التى ينبغى مراعاتها عند استبعاد المواد الخارجية ، ولكننا ـ فى الحق ـ معه طوال الوقت . وحسبنا هذا ، فى الوقت الحاضر ، عن وحدة العاطفة . غير أن سيدنى يلزم جانب الاستقامة فى القوانين التى يصعب مراعاتها ؛ فهو يقول دون مواربة : لا ينبغى على خشبة المسرح أن تمثل غير مكان واحد ، وأقصى مدة تفترض فيها مسبقا ينبغى ، حسب مبدأ أرسطو والإدراك العام على السواء ، ألا تتعدى يوما واحدا . وإن وحدة المكان والزمان هذه لحجر عثرة ، حتى لنخال أنها قد أصابها البلى منذ زمن طويل : إنها ، كبعض القوانين الأخرى ، قانون ينتهك على نحو عالمى ، حتى إننا ـ كمثل بطلة هود :

خلناها تموت ، وهى نائمة
ونائمة ، عندما ماتت » .

غير أن النقطة التى أريد تأكيدها هى أن الوحدات تختلف اختلافا جذريا عن التشريع الإنسانى فى أنها من قوانين الطبيعة ، وقانون الطبيعة ـ حتى عندما يكون من قوانين الطبيعة البشرية ـ إنما هو شىء يختلف تمام الاختلاف عن قوانين البشر . إن نوع القانون الأدبى الذى كان أرسطو مهتما به لم يكن قانونا أرساه هو ، بل قانونا اكتشفه . إن قوانين (ولا أقول : قواعد) وحدة المكان والزمان تظل صائبة من حيث إن كل مسرحية تراعيها ـ بقدر ما تسمح مادتها بذلك ـ هى ، فى ذلك الصدد وبتلك الدرجة ، أعلى من تلك المسرحيات الأقل منها مراعاة لها . وإخال أنه فى كل مسرحية لا تراعى فيها ، فإننا لا نتحمل خرقها إلا لأننا نشعر بأننا ربحنا شيئا ، ما كان ليمكننا الحصول عليه لو أن القانون روعى . وليس هذا إقراراً بوجود قانون آخر ؛ فليس هناك قانون آخر ممكن ، وإنما لا يعدو الأمر أن يكون إقراراً بأنه فى الشعر ـ كما فى الحياة ـ تكون مهمتنا هى أن نستخلص أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة سيئة . أضف إلى ذلك أنه ينبغى علينا أن نلاحظ أن الوحدات ليست ثلاثة قوانين منفصلة ، وإنما هى أوجه ثلاثة لقانون واحد . ونحن قد ننتهك قانون وحدة المكان على نحو صارخ أكثر ، إذا نحن حافظنا على قانون وحدة الزمان ، أو العكس ؛ وقد ننتهك هذين القانونين ، إذا نحن راعينا بدقة أكبر قانون وحدة العاطفة .

إننا ، أو أغلبنا ، نبدأ بتحيز لا شعورى ضد الوحدات ـــ أعنى أننا لا نعى ذلك العنصر الكبير الموجود فى شعورنا ، الذى لا يعدو أن يكون جهلا وتحيزا . أعنى أن الشعوب الناطقة بالإنجليزية لها خبرة مباشرة وحميمة بمسرحيات عظيمة تنتهك فيها الوحدات انتهاكا غليظا ، وربما بمسرحيات أدنى مرتبة تراعى فيها مراعاة أكبر .

أضف إلى ذلك أننا نشعر بتعاطف طبيعى وحتمى ومبرر ، إلى حد كبير ، مع أدب بلادنا ولغتنا ؛ وقد رأينا الوحدات تفرض علينا ، عندما كنا ندرس المسرح اليونانى أو الفرنسى ، إلى الحد الذى قد نظن معه أن شكلها المسرحى غير المألوف هو الذى يجعلنا لا نأبه لها قدر ما نأبه لمسرحيات شكسبير . يعادل ذلك احتمالا أن نكون لا نأبه لها لأنها تمثل عبقرية شعب أجنبى ولغة أجنبية ، ومن ثم نتحيز ضد الشكل الدرامى . وأعتقد أن مسرحيات شكسبير التى تدنو من مراعاة الوحدات هى ، فى هذا الصدد ، المسرحيات الأفضل . بل إن خليق أن أذهب إلى حد القول بأن ملك الدانمرك ، حين أرسل هملت إلى إنجلترا ، كان يحاول انتهاك وحدة الحدث : وهى جريمة أسوأ ، بالنسبة لرجل فى مثل مركزه ، من محاولة القتل . وليس ما دعوته وحدة العاطفة سوى مصطلح أكبر قليلا من وحدة الحدث .

ويقول بوتشر فى طبعته لكتاب « الشعر » إن الوحدة تتجلى أساسا على نحوين :

« أولا فى الصلة العلية التى تربط مختلف أجزاء المسرحية ـــ بحيث تتداخل مع الأفكار والانفعالات وقرارات الإرادة والأحداث الخارجية على نحو لا ينحل . وثانيا فى حقيقة أن سلسلة الأحداث بأكملها ، إلى جانب كل القوى المعنوية التى تتصادم ، موجهة إلى غاية واحدة . إن الحدث إذ يتقدم يتقارب عند نقطة محددة . وخيط الهدف الذى يسرى فى تضاعيفه يغدو أكثر اتضاحا . إن كل المؤثرات الثانوية تخضع للحس بوحدة آخذة فى النمو ؛ والنهاية متصلة بالبداية بيقين حتمى ، وفى النهاية نتبين معنى الكل » .

وينبغى أن يكون واضحا أن مراعاة هذه الوحدة لا بد ، إذا أعطينا مواد درامية معينة ، من شأنها أن تكون عالية القيمة فى غير هذا الموقف ، أن تفضى حتما إلى خرق لوحدتى المكان والزمان[٦] . أما عن الزمان فإن أرسطو لا يعدو أن يلاحظ ، على نحو أقرب إلى العرضية ، أن الممارسة المألوفة للتراجيديا كانت تقصرها ، قدر المستطاع ، على فعل أربع وعشرين ساعة . والكاتب الحديث الوحيد الذى نجح فى مراعاة هذه الوحدة بدقة هو مستر جيمز جويس . وقد فعل هذا ، دون أن ينحرف عن وحدة المكان ، إلا انحرافا طفيفا ، حيث إن حدثه بأكمله يقع فى مدينة دبلن أو بالقرب منها . ودبلن هى أحد الأسباب المسهمة فى تحقيق وحدة الكتاب بأكمله . غير أن السير فيليب سيدنى ، الذى كان ظهره ينوء بعبء النقد الإيطالى ، والذى يحتمل ألا يكون قد قرأ أرسطو بالعمق الذى قرأ به كتاب اللاتين والنقاد الإيطاليين هذه القراءة الواسعة ، لم يسرف فى الشوط الذى قطعه إلا قليلا ؛ فقد كان مصيبا من حيث المبدأ ، وكان معذورا فى لومه لدراما عصره ، إن ناقدا أعظم من سيدنى ، وهو أعظم نقاد عصره ـــ بن جونسون ـ يقول عن حكمة :

« اعلم أنه ما من شىء يمكن أن يفضى إلى الأدب خيرا من فحص كتابات الأقدمين ، وعدم الاعتماد على نفوذهم وحده ، أو حمل كل شىء قالوه محمل التسليم ، وشريطة أن تستبعد آفات الحكم والتحدث ضدهم ، كالحسد والمرارة والتسرع والوقاحة والسخرية البذيئة . ذلك أنه إزاء كل ملاحظات الأقدمين ، ثمة خبرتنا الخاصة التى إذا استخدمناها وطبقناها ، كنا أقدر على التعبير عنها . من الحق أنهم فتحوا البوابات وشقوا الطريق الذى امتد أمامنا ، ولكن بوصفهم مرشدين لا قادة » .

وفيما بعد يقول :

« فلينل أرسطو وغيره من الاحترام ما هم جديرون به . غير أنه إذا وسعنا أن نقوم بمزيد من الاكتشافات للصدق والملاءمة ، فلم يحسدوننا ؟ »

وقد كان من الطبيعى لعضو فى دائرة كونتيسة بمبروك ، يكتب بينما الأدب الشعبى ما زال فى معظمه همجيا ، أن يكون أكثر تخوفا وأقل تسامحا من بن جونسون الذى كان يكتب قرب نهاية أيامه ، وثمة ماض خلاق من ورائه ، يستعرض عمله الخاص العظيم . لست أدعى أن نقد سيدنى قد أثر فى الشكل الذى اصطنعته المسرحيات الشعرية التالية أكثر مما فعل جريفل ، مثلا ، أو دانيل ، أو الكسندر . إن الطريق الرئيسى الذى كان يمكن لدائرة كونتيسة بمبروك أن تؤثر ، من خلاله ، فى مجرى الشعر الإنجليزى هو تأثير سبنسر المدين العظيم . وقد مارس سبنسر تأثيرا عظيما فى مارلو ، وكان مارلو أول من بين ما يمكن عمله بالشعر المرسل فى قصيدة طويلة . ويلوح لى تأثير سبنسر إلى الحد الذى يخلق بى معه أن أقول إننا ماكنا لنحصل ، بدونه ، على أرهف تطورات الشعر المرسل ، وينبغى أن يكون مثل هذا الاشتقاق ، فى حد ذاته ، كافيا لاستنقاذ أصدقاء كونتيسة بمبروك وأقاربها ، من غمرة النسيان ، وكافيا لتكريم جهودهم النقدية ، ورفعهم من عار الانتماء إلى طائفة هواة الفنون الأثرياء النبيل المحتد ، أو المعضدين لكلاسية صعبة الإرضاء عقيمة ، معادين للتنوير .

حسبنا هذا عن المشكلتين الحقيقيتين ذواق التشويق الخاص ، اللتين نالتا اهتمام النقاد الإليزابيثيين : مشكلة الشكل المسرحى ومشكلة تكنيك النظم . أما عن البدعة التى وضعها سيدنى ، ومديحه للشعر والشاعر ، فذاك ما سأقول عنه المزيد عندما أصل إلى مقارنته بامتداح شلى للشاعر ، وكذلك ـ إن جاز لى أن أقول ذلك ـ رسمه على يدى ماثيو أرنولد . إن بتنام ووب يلعبان دور الجوقة لسيدنى ، وهما يكرران علينا القول إن الشعر صناعة ويذكراننا بأن كلمة Toleiv معناها يصنع ـ وتزجى التحيات بالفم إلى « المحاكاة الأرسطية » ، ولكن لا يلوح أن أحداً من كتاب الحقبة قد تغلغل ، على نحو عميق ، فى فكرة المحاكاة . وتشوه آراء أفلاطون وأرسطو ، بوصفها منتخبات إعلان حصيف من مراجعة كتاب . ويريدنا ويب أن نعتقد أن أفلاطون وأرسطو متحدان فى افتراضهما أن « كل حكمة ومعرفة متضمنة ، على نحو صوفى ، فى تلك الغريزة الإلهية التى ظنا أن النبى Vates عندهما موحى إليه بها » وتُستغل فكرة الوحى الإلهى إلى أقصى حد ممكن ؛ فالشاعر يعبرعن كل من الحكمة الإلهية والدنيوية ، ويمارس تأثيرا خلقيا . ونجد أن « المحاكاة » تبرز هنا مرة أخرى . وأخيرا ، فإن الشاعر يمنح البهجة ويساعد ماديا ، من الناحية العملية ، على الحفاظ على مستوى الثقافة والرقى به . ما من بلاط تكتمل أمجاده بدونه ، وما من شعب عظيم ما لم يكن له شعراؤه . ونسرى فى أحاديث سيدنى وبتنام ووب بعض ملاحظات ماضية . وإن كلمة بتنام التمهيدية عن الكلام لبالغة التشويق . لست معنيا بهذه المقالات ولا بالظروف التى ظهرت فيها ، برغم أنه قد يكون لى أن أتقدم ، عبورا ، بكلمة شكر إلى جوسون ، لأن مقالته « مدرسة الامتهان » استثارتها . ومهما يكن من أمر ، فإنه يجدر بنا أن نتذكر أن هذه الرسائل النقدية قد ظهرت قبل بداية العصر العظيم ، على وجه التحديد ، بحيث إنها إذا كانت علامة على شىء فهى علامة على النمو لا الاضمحلال .

وفى هذه الاندفاعات البسيطة نجد ، على شكل جنينى ، القضايا النقدية التى قدر لها أن تناقش فيها بعد بزمن طويل . إن الحديث عن الشعراء بوصفهم صانعين وملهمين لا يحملنا إلى بعيد . ولا ينبغى أن يلح على فكرة الإلهام هذه بحيث تُحمل على معناها الحرفى ، بيد أنها تنم على بعض إدراك لهذا السؤال : « ما مضمون الشعر ؟ » . وبالمثل نجد أنه عند الحديث عن الشعر فى هدفه الخلقى العالى تظهر قضية العلاقة بين الفن والأخلاق . وأخيرا فإن التأكيدات البسيطة القائلة بأن الشعر يمنح بهجة عالية ، ويحلى المجتمع ، تتضمن شيئا من الوعى بمشكلة علاقة القصيدة بالقارىء ، ومكان الشعر فى المجتمع . ذلك بأنك إذا بدأت مرة ، فلن يمكنك أن تتوقف . وقد بدأ هؤلاء الناس ، قبل أن يظهر شكسبير .

وسأكون قد تحدثت فى غير طائل ، إذا كنت قد ولدت انطباعا بأنى أهدف ، ببساطة ، إلى تأكيد أهمية مجموعة مهملة ، أو الأحرى أبخس قدرها ، من رجال الأدب ، يفترض فى ذوقهم أنه كان مضادا للذوق عصرهم . ولو كان ذلك هو هدفى ، لاصطنعت خطة فى المعالجة مختلفة ، ولعالجتهم بوصفهم أفرادا متعددين ، ولقلت شيئا ـ على وجه الخصوص ـ عن أهمية جون ليلى الخاصة فى تطوير النثر الإنجليزى والملهاة بمعناها الأمثل . لقد كان هدفى ، بالأحرى ، هو أن أحدد علاقة التيارات النقدية بالتيار العام للنشاط الخلاق ، ونحن نجد أن بعض هؤلاء الكتاب يمكن تجاهلهم فى ذلك الشكل من المسح التاريخى الذى لا يعنى بحركة الأدب فى مجموعها ، وإنما ـ على أدنى المستويات ـ بمجرد الصلاحية للقراءة ، الذى يهدف إلى أن يوقفنا على الأعمال التى مازال بمستطاعنا أن نستمتع بها ، ويؤكد الكتب التى وجد الناس أنه يجدر بهم أن يستمروا فى قراءتها ، وما زالت ذات قيمة لنا ، بغض النظر عن وضعها التاريخى . إن أعمال السير فيليب سيدنى ، إذا استثنينا بضع سوناتات ، ليست من بين تلك الأعمال التى يسع المرء أن يعود إليها ، من أجل الترويح الباقى ، وإن (قصته المسماة) « أركاديا » لمن صروح الإملال . بيد أنى قد رغبت فى أن أؤكد أنك عندما تنظر إلى تلك الحقبة ، مهتما بتطور وعيها النقدى فى الشعر ونحوه ، فلن يمكنك أن تفصل مجموعة من الناس عن أخرى ، ولن يمكنك أن تضع خطا وتقول : ها هنا ماء آسن ، وهنا التيار الرئيسى . وفى الدراما يلوح أن لدينا ، من ناحية ، كل بنية رجال الأدب تقريبا ؛ وهم حشد من الدارسين جاءوا من أوكسفورد وكامبردج لكى يكسبوا عيشا متواضعا فى لندن ؛ رجال ذوو موهبة وذوو خصاصة ، مستيئسون تقريبا . ولدينا ـ من ناحية أخرى ـ جمهور يقظ طلعة شبه همجى ، ومولع بالجعة والبذاءة ، يشتمل على كثيرين من نفس ذلك الطراز من الناس الذى يلتقى به المرء فى المسارح المحلية البعيدة اليوم ، يلتمس تسلية رخيصة ينتشى لها وجدانه ، وتوقظ روحه ، وتشبع حب استطلاعه . وبين المسلين ومتلقى التسلية ثمة

تجانس أساسي في العنصر ، وحس الفكاهة ، وحس الصواب والخطأ . إن أسوأ غلطة يمكن للشعر أن يرتكبها هي أن يكون بليدا . وقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون ينقذون ، إن قليلا وإن كثيرا ، من البلادة ، أو يدفعون دفعا إلى الحيوية ، بحكم ضرورة أن يكونوا مسلين . لقد كان معاشهم يعتمد على ذلك ، وكان عليهم أن يسلوا أو أن يتضوروا جوعا .*

* يستكمل نشر الترجمة الكاملة لكتاب« جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣» في الأعداد القادمة (التحرير)



الهوامش :

(١) مقتطفات من رسائل نورتون مأخوذة من كتاب حياة ورسائل تشارلز إليوت نورتون . (هوتن ، ميفلين : ٢ ج) .

(٢) ألاحظ هنا ، كما كان يمكن أن ألاحظ في أي موضع آخر ، أن التقرير الذي تشتمل عليه هذه الجملة الأخيرة معرض لأن يكون إغراء لا منطقيا لعقل القارىء ، فنحن نتفق على أن ميلتون شاعر أعظم كثيرا من كولي ، وأنه من نوع مختلف أكثر تفوقا . ثم نحن نسلم ، دون فحص ، بأن الفرق بينهما يمكن أن يصاغ في هذه المقابلة المرتبة ، ونقبل ـ دون دراسة ـ تلك التفرقة بين الخيال والوهم التي لم يعدُ كولردج أن اكتفى بفرضها . ومقابلة « على درجة عالية » بـ « جدا » هو ، أيضا ، عنصر من عناصر الإغراء . انظر ص ٥٨ .

(٣) عندما أقول هذا فإني أرفض أن أجر إلى أية مناقشة لمعنى كلمتي شخصية وخلق .

(٤) عندما يقول مستر درينكوتر (في كتابه الشعر الفيكتوري) : إنه لا يوجد شكل شعري جديد يمكن اكتشافه في الإنجليزية فإن تصوره الخاص للشكل هو الذي يحول دون الجدة ، وهو يعني في الواقع « أنه لا يمكن أن يكون ثمة شكل شعري جيد يشبه الأشكال القديمة تمام الشبه » ـ أو يشبه ما يخال الأشكال القديمة عليه . انظر كتابا غريبا عن علاقة الشعر بالموسيقى ، موجها إلى القراء الذين ليست لديهم معرفة تكنيكية بالموسيقى ، وهو كتاب سحر اللحن بلجون مري جيبون (دنت) .

(٥) إن التفوق الحقيقي لأغاني شكسبير على أغاني كامبيون لا يكمن في باطن هذه الأغاني ، بل في موسيقاها . وقد علقت ، في موضع آخر ، على القيمة الدرامية العميقة لأغاني شكسبير في المواضع التي ترد فيها من مسرحياته .

(٦) يعتبر كاستلفترو عادة هو السند في وحدة المكان . وليس هذا المفهوم ، بطبيعة الحال ، بالمفهوم الأوسطي .

الأسلوبية الوصفية

أو أسلوبية التعبير

تأليف : بيير جيرو
ترجمة : منذر عياشى

١ ـ أسلوبية التعبير :

لقد أقامت البلاغة باسم البيان ، كما رأينا ، قواعد للتعبير الأدبى ، فأعدت الجداول وصنفت الصور الكفيلة « التى تجعل الفكرة محسوسة باستخدام الصورة » ، والتى « تشد الانتباه باستقامتها أو أصالتها » .

إن الصعوبة التى تكمن فى نقل أبنية إلى الفرنسية ، ذات قيمة أسلوبية ، ترتبط بصيغة أو بنحو لغة إعرابية وبنظام حر ، وإن قدم السمات التى يقوم عليها مفهوم الأسلوب كما حدده دولاب فرجيل ، وخاصة الخلق الأدبى الجديد ، والعلاقة بين اللغة ، والكتاب ، ومؤلفه ، لأمور تستوجب استدعاء سقوط هذا النظام .

ولذا نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة النظر فى مفهوم الصور وعطائها الأسلوبى ، كما نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة طرح قضية التعبير .

إن التعبير فعل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة . وتتألف اللغة من أشكال (زمن الأفعال ، الجمع ، المفرد) ، ومن بنى نحوية (الحذف ، نظام الكلمات) ، ومن كلمات هى أيضاً أدوات للتعبير .

إن الفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال ، ويدخل فى الجوهر القاعدى . ومثله فى ذلك مثل دخول الحياة فى الجسد . ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير ، واللسانيات من جهة أولى ، كما تقف على ناصية علم النفس ، والاجتماع ، والتاريخ من جهة أخرى . ولذا فإن هناك قواعد للتعبير ، تعد مثل علم النفس إزاء علم التشريح ، كونتها القواعد الوصفية التقليدية .

ولكننا لن نستطيع أبداً أن نعبر عن فكرة بحتة أو مجردة ؛ ذلك لأن مضمون التعبير معقد ، فأنا أستطيع أن أقول مثلا : « أشكركم » ؛ وإذا أمعنا النظر فى هذا القول فسنرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه :

أ ـ الأصوات ذاتها ، مستقلة عن أية نبرة خاصة : إن لها فى كلمة « أشكركم » قيمة إيصالية بحتة ، وهى تبلّغ المحادث امتنانى .

ب ـ إن « النبر » العفوى وغير الشعورى يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية ، وعن الميول النفسية البيولوجية فى الوقت ذاته .

جـ ـ وهناك النبر الإرادى الذى يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادث : ويكون ذلك حين أعبر عن احترامى أو هزئى ، أو حين أحدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات) أو حين أحاول أن أتميز بلهجة ما .

وتتمثل هذه الوجوه الثلاثة على كل المستويات اللغوية : المفردات ، والصيغ ، والنحو ، حيث أمتلك عدداً من الوسائط للتعبير عن امتنانى : « تفضلوا بقبول شكرى » ، « أشكركم كثيراً » ، « شكراً » ، « أوه ، شكراً » ، « أنت صديق » ، إلى آخره .

ثمة قيمة ثلاثية للتعبير إذن :

ـ القيمة المفهومية أو العامة ، وهى منطق التعبير .

ـ القيمة التعبيرية ، وهى غير شعورية تقريباً ، وتقوم على النظام الاجتماعى والنفسى والفيزيولوجى (علم وظائف الأعضاء) .

- القيمة الانطباعية أو القصدية : وهى قيمة جمالية ، وأخلاقية ، وتعليمية للتعبير . ويجب أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية ، والقصدية الثانية المقلدة للفنان أو الممثل .

وتشكل القيمتان الأخيرتان قيماً أسلوبية .

وإذا كانت طريقة اللفظ ودرجة الصوت فى جملة « أشكركم » تعبر عن التقدير ، والسخرية ، والضحك ، والرفعة ، إلخ ، فلأن ثمة طرقاً عدة لنطق هذه الجملة . وينطبق هذا الأمر على ما نمتلكه من كلمات وبنى نحوية متعددة ، نسخرها للتعبير عن فكرة واحدة .

إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن ، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها . وهذا ما نسميه بالمتغيرات الأسلوبية ، التى تشكل كل واحدة منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته .

وإذا نظرنا إلى البناء « بول يضرب بيير » ، فسنرى أنه ليس لنظام الكلمات أية قيمة تعبيرية ، وذلك لأنه لا وجود إلا لنظام ممكن واحد ، فى حين تمتلك اللاتينية ، على العكس من ذلك ، ثلاثة أبنية هذه الحالة ، ولكل واحد منها قيمة خاصة ، أما فى الفرنسية فإن نظام الكلمات فيها ليس له إلا قيمة إيصالية . وهو عبارة عن مورفيم (جذر) يعادل الحركات الإعرابية فى اللاتينية .

وعندما يخضع نظام الكلمات فى الفرنسية نفسه لصالح الوظيفة القاعدية ، فإنه يفقد جزءاً من قيمته التعبيرية . ولذا كان مفهوم الترادف إذن ، هو قاعدة أسلوبية التعبير . ولا يمكننا ، على كل حال ، أن نلحق به جميعاً تعريفاً أسلوبياً كما نفعل ذلك فى معظم الأحيان . وفى الواقع ، فإن البنى التى ليس لها قيمة تعبيرية مثل : « بول يضرب بيير » لها قيمة أسلوبية ؛ فسماتها المميزة إنما تكون فى لا تعبيريتها على وجه الدقة ، أو فى قيمتها التى تبلغ درجة الصفر .

وهناك ، من جهة أخرى ، فئة من الكلمات تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعية : كالكلمات التى تحاكى أصواتها أصوات الأشياء ، أو كالكلمات الصوتية المعللة ، مثل « مظلم » أو « روتينى » ، حيث يقف الذهن فيها على علاقة بين شكل الكلمة ومعناها . وتفرد هذه الكلمات يكمن فى هذه السمة التى لا تمتلكها معظم كلمات اللغة .

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التى فى حوزة اللغة . وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية ، أى ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة . وهذا يعنى وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال .

وإن هذا التعريف الذى كان بذرة فى « مقال الأسلوبية » أخذ يتضح ويظهر شيئاً فشيئاً فى أبحاث بالى الخاصة ، وفى أبحاث تلاميذه وخلفائه .

٢ - أسلوبية بالى :

خلف شارل بالى سوسير فى تدريسه للسانيات العامة فى جامعة جنيف ، ونشر عام / ١٩٠٢ / كتابه « مقال الأسلوبية الفرنسية » ، ثم أتبعه بكتاب آخر هو « الوجيز فى الأسلوبية » . وقد أسس ، معتمداً على قواعد عقلانية ، أسلوبية التعبير . وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى . إنه يقول :

« تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية ، أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية » .

وتابع بالى ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة . وقد لاحظ أن كل فكرة تتحقق فى اللغة ضمن سياق وجدانى تكون موضع تقدير إما عند المتكلم وإما عند السامع . ومثلاً ، عندما أعطى أمراً ، أستطيع أن أقول : « افعلوا هذا » بدون أى نبر ، أى بالبقاء على مستوى الإيصال البحت . أو أقول : « أوه ، افعلوا هذا » ، أو « آه ! إذا أردتم فعل هذا » أو « أوه ، نعم ، افعلوه » . وأكون بهذا قد عبرت عن رغبتى ، وعن أملى ، وعن نفاد صبرى . ويمكننا أن نقول أخيرا : يستطيع شكل الأمر أن يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطى الأمر ومن يتلقاه ، وذلك كما فى : « افعلوا هذا » ، « هل تريدون فعل ذلك » ، « هيا ، افعلوا هذا لى » ، إلى آخره .

يشكل المضمون الوجدانى للغة ، إذن ، موضوع الأسلوبية عند شارل بالى . ولكن دراسة الحالة الوجدانية التى تنعكس فى ظرف من الظروف ، تبدو أقل من دراسات البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموماً . ذلك لأن المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام . فأنا عندما يُنمى إلى وقوع حادث ما ، أصرخ : « يا للمسكين ! » . ونرى فى هذا التعبير ، من وجهة نظر لسانية ، أمرين : الأول نداء تعجبى (مرتبط بالنبر) ، والثانى حذف . وتؤكد الأسلوبية أن التعجب والحذف أداتان للتعبير عن انفعال يشير فيه السياق هنا إلى أن المقصود هو الشفقة ، وأنها تبقى على مستوى التعبير .

ولنأخذ مثلا آخر :

« أما بعد ، كيف تسيطر يا حماى العزيز على هذا اليأس الصغير ؟ هل ستنصب غضبك أبداً على صهرك ذى القفة المثقوبة » (صهر السيد بوارييه)[1] .

يعمل بالى أولاً على تحقيق هوية التعبير « القفة المثقوبة » ، الذى يعنى : المسرف المبذر . وهذا ما يشكل قيمته الإيصالية . أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعنى ما يلى :

١ - أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعى محسوس ، يخاطب الخيال بحدة .

٢- وأن طبيعته ، أى الاستعارة ، تنتج أثراً مضحكاً .

٣- وأنه ينتسب إلى اللغة المألوفة ، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين .

ولكن بالى يرفض أن يتساءل عن استخدام المؤلف له ، كما أنه لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف ما إذا كان التعبير مناسباً لسمات الشخصيات ، وللمواقف ، وللهجة الخطاب المسرحى - وهذه

أمور يعدها قضية من قضايا جماليات الأدب ـ وللأسلوب وليس للأسلوبية ، وذلك على حسب مصطلحاته .

وبعد أن يطرح بالى المبادىء التى تسمح بتحديد التعبير ومن ثم بالتحقق من وقائعه ، يدرس السمات الوجدانية ، ويقسمها إلى آثار طبيعية وآثار استدعائية .

ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه ، وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون ، كما أن هناك استعداداً طبيعياً يقوم فى الشكل بالتعبير عن بعض فئات الفكر .

وإنه لأمر طبيعى أن يعبر اسم التصغير عن اللطف والرقة ، أو أن يكون للتفخيم قيمة سيئة . فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى فى الكلمات المحاكية ، وفى عدد كبير من الكلمات : إذا أخذنا كلمة « مظلم » مثلاً فمن الطبيعى أن تكون قادرة على أن تعبر عن فكرة الظلام . وليس عملاً قسرياً أن يعبر نداء التعجب أو الحذف عن الشفقة ، ولكن ما كان ذلك كذلك إلا بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال . ويمكن أن يقال الشىء نفسه ـ ولكن على مستوى آخر ـ وهو أن تمييز المعنى بين « هش » و« واه » لأمر طبيعى ،لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها .

تأتى كل الفوارق بوساطة « الآثار استدعاء » . فالأشكال هنا تعكس المواقف التى تتحقق فيها ، وهى تستجدى أثرها التعبيرى من المجموعة الاجتماعية التى تستعملها . وإننا لنحكم على تعبير من التعابير بأنه مبتذل لأن أناساً مبتذلين كانوا قد ابتدعوه أو تبنوه . وهكذا فإن كل كلمة ، وكل بنية ، تنتمى إلى منطقة خاصة من مناطق اللسان ، وإلى حالة محددة من حالات اللغة : فهناك لغات خاصة بطبقة من الطبقات ، كما أن هناك لغات خاصة بوسط من الأوساط ، مثل : (الفلاحية ، والريفية) ، والمهنية مثل : (الطبية ، والإدارية ، والشعبية) . وهناك لغات خاصة بأجناس الخطاب ، مثل : (الخطاب العلمى ، والأدبى ، والشعرى) . وهناك أخيراً نبرات صوتية مثل : (النبرة المألوفة ، والعامة ، إلخ) . وكل طبقة من هذه الطبقات تتميز من الأخرى بنبرات ، وبكلمات ، وبأخيلة خاصة . وهذه بدورها تعكس ـ أو بمصطلحات بالى تستدعى ـ مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة .

وتتعلق هذه القيم المستدعية بالنبرة (المألوفة ، والرفيعة) ، كما تتعلق بلغة المتخاطبين (العصر ، الطبقة ، المجموعة الاجتماعية ، واللهجة) .

وهكذا نرى أن موضوع الأسلوبية عند بالى هو دراسة المضمون الوجدانى والعاطفى أو المستدعى . وهى تنتمى ، فى النتيجة ، إلى البلاغة القديمة بما فى ذلك صورها ، ونبرها ، وأساليبها ، ودواليب فرجيل التى تعلمنا أن كلمة (face) نمط علوى ، وأن كلمة (visage) نمط مبتذل ، وأن كلمة (garbe) نمط هزلى . ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جدولاً من الفئات الشكلية ، المتبلورة ضمن قواعد ضاعت وظيفتها ـ أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها . هذا فى حين نرى أن بالى أراد أن يعى وظائف اللغة ، وليس وظائف بعض الصور الجامدة ، كما أراد أن يعى اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبناها الحية .

٣ ـ امتدادات أسلوبية بالى

لقد كان لبالى الفضل فى ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح ، كما كان له الفضل فى تسجيل الحدود التى أرادها ضيقة بوعى كامل .

إنه ضيّق حقل دراسته ، وجعله حكراً على الناحية الوجدانية ؛ أى أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية .

وإذا نظرنا إلى الإعلان النابوليونى مثلاً ، فسنرى أنه يميل من خلف الأوامر والأخبار التى ينقلها ـ إلى فرض فكرة القوة ـ وفكرة جلالة السلطة التى تنشأ هذه الأفكار عنها . وقد اعتمد هذا الإعلان على سمات لفظية ونحوية خاصة . وذلك ما يفعله الكاتب ؛ فهو باختياره لكلماته وتعابيره يؤكد القيمة الجمالية لرسالته ، ويعلو بالإيصال البسيط . غير أن بالى لم يعن إلا بدراسة اللغة العامة ، المتكلمة والعفوية ، وذلك بغض النظر عن كل توسع فى أشكالها الأدبية .

ويمكننا أن نقول أخيراً ، إنه اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد ، ولم يهتم بدراستها استعمالاً خاصاً ، أو لم يهتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها فى ظروف معينة وغايات محددة .

لم يلاحظ هذا التعريف أو لم يقبل قط من قبل معاصريه ، أو من قبل خلفائه المباشرين . ولهذا السبب نرى أن عدداً من الدراسات تنتمى إلى أسلوبية بالى دون أن تختلط بها ، سواء كانت هذه الدراسات تمشى وقع الحافر على الحافر فى ميدانها ، أو كانت مستوعبة لها من خلال مفهومها الأكثر رحابة : إن النظم القاعدية النفسية هى التى درست العلاقات القائمة بين الشكل اللسانى والتفكير .

وهناك مؤلفات كثيرة عالجت هذا الموضوع مثل : « التفكير واللغة » لـ ف . برينو ، و « موجز القواعد الفرنسية » لدامورت وبيشون ، و« مبادىء اللسانيات النفسية » لفان غينيكان ، و« دراسات فى علم النفس اللسانى » لجوس ، و« قواعد الأخطاء » لفرى ، إلى آخره .

وتختلف كل هذه المؤلفات بحسب ما يتجه المؤلف إليه : اللغة أو فكرة التعبير . وكذلك بحسب ما يصفه : البنى أو تحليل الوظائف . وأيضاً بحسب ما يقدر : هل هو المجموع أو ذلك الجزء من الفكر أو من اللغة ؟ ولكن ، فى كل الأحوال ، نرى أنفسنا ضمن ميدان العلاقات التى تربط بين التفكير واللغة ، حيث تقوم دراسة بالى ، وحيث تطرح قضايا ، تعود فى أصلها تقريباً ، إلى الأسلوبية مباشرة كما حددها .

وهناك مؤلفات أخرى ، على العكس من ذلك ــ قائمة ضمن تقاليد بالى ــ أجهدت نفسها لتحتفظ بالأسلوبية ضمن الحدود التى وضعها لها بالى . ولكن لم يكن فى مقدورها مع ذلك إلا أن توسع مفهوم الوجدانية الذى سريعاً ما بدا ضيقاً إلى حد ما ، حتى نحو دعا بالى نفسه إلى تغييره بمفهوم التعبيرية لاحقاً .

ولقد اتسعت التعبيرية فيما بعد فشملت دراسة التعبير الأدبى .

إن وجهة النظر المشروعة هذه تفتح باباً من أبواب المخاطرة ــ وهذا ما لاحظه بالى ــ نتيجة للخلط بين دراسة أدوات التعبير ودراسة الأسلوب الفردى ، على أساس أن كل أسلوب أدبى يميل إلى أن يصبح أسلوباً فردياً . ولم يكن فى المقدور تلافى هذا الأمر دائماً .

ولقد ظهرت أعمال كثيرة تابعت أبحاث بالى وأكملتها ؛ تلك الأبحاث التى تُعنى أساساً بالمفردات . ولكننا إذا أمعنا النظر رأينا أن الأصوات ، والبنى الصرفية ، والتراكيب النحوية ، تشكل أدوات تعبيرية تتساوى مع الكلمات .

إن حقل البحث غير محدود ، وإن التنقيب فيه ما يزال فى بدايته . ونستطيع ، كى نظفر بنظرة شاملة لهذه القضايا ، أن نقرأ مؤلفات (م . غريسوا) و(م . ماروزو) المثمرة ؛ فسوف نرى فيها حقلاً من الينابيع التعبيرية للغة الأدبية الفرنسية : استعمال الأصوات ، والكلمات ، والفئات القاعدية ، وبناء الجمل ، وترتيب العبارة ، والنظم ، كما سنرى الدراسات المنهجية بشكلها التفصيلى .

إن هذه الدراسات لا تستطيع أن تزعم وذلك فى الحالة الراهنة أنها كاملة ؛ وذلك لأنها ، بغض النظر عن الأسباب ، لا تغطى إلا جزءاً بسيطا من الحقل المفتوح أمام الأسلوبية .

وتبين معظم الدراسات الأحادية للتفصيلات بأن مجموعة من العناصر فى طريقها الآن إلى تشكيل أنظمة على مستوى الانشقاقات التقليدية للقواعد ، مثل : الصوتيات ، والصرف ، والنحو ، والدلالة التعبيرية . والأسلوبية ، فى كل هذا ، ليست إلا جزءاً جديداً من اللسانيات ، يشير إلى أن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية .

٤ ــ صوتيات التعبير

عرف « تروبتزكوى » ، فى كتابه « المبادىء الصوتية » إطار الأسلوبية الصوتية ، آخذا بذلك مخطط « ك . بولهر » . ولقد ميز :

ــ الصوتية التمثيلية . وقد سميناها فيما سبق المفهومية ، وهى تدرس الصوائت بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية .

ــ الصوتية الندائية ، وسميناها الانطباعية . وهى تدرس المتغيرات الصوتية التى تهدف إلى إحداث أثر على السامع .

ــ الصوتية التعبيرية ، وهى تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوى للمتكلم .

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية . وهى تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية : النبر ، التنغيم ، المد ، التكرار ، إلى آخره .

وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية . وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف فى بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية ، تستطيع أن تستخدم هذه العناصر لغايات أسلوبية .

إننا نرى فى الفرنسية مثلاً ، أن نبر التكثيف ليس له قيمة وظيفية ؛ إنه لا يحدد معنى الكلمة . وذلك بعكس الإنكليزية ، حيث (a présent) (الحاضر) و (I present) (أمثل) تشكلان كلمتين مختلفتين . وينتج عن ذلك أن اللغة الفرنسية تستطيع أن تنقل النبر إلى داخل الكلمة دون أن تغير المعنى لتظفر بمتغير انفعالى : وهذا ما يبين الفرق بين (épouvantable ــ مرعب) بوضع النبر فوق المقطع الثانى وبين (épouvantable) ذات النبر الطبيعى .

ولقد درس ماروزو هذه الظاهرة وأظهر أن الفرنسية تحتوى إلى جانب النبر الوجدانى القائم فى (epouvantable) نبراً إلحاحياً يفرز عنصراً معنوياً ؛ ففى كلمة مثل (im – pos – sible) أضع النبر فوق السمة السلبية للكلمة .

ويدرس كذلك التمفصل ، المهمل أو المعطل ، الملح أو المعلق ، الطبيعى أو القسرى .

ويشكل النبر وسرعة النطق كثيراً من المتغيرات الأسلوبية التى تحدد التعبير . وثمة ألف طريقة لنطق (To be or not to be) . وتشكل دراسة الأداء ، أيضاً ، قسماً من أربعة أقسام من البلاغة . ومن ثم ينبغى للأسلوبية أن تدرس أسلوب كبار الممثلين مع كل ما يحملونه من تقاليد ، واصطلاح ، وابتكار متفرد .

وهكذا فإن فى حوزة اللغة نسقاً كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية ، التى يمكن أن نميز من بينها ــ وذلك على حسب مصطلحات بالى ــ الآثار الطبيعية : النبر ، المد ، التكرار ، المحاكاة الصوتية ، الجناس الاستهلالى ، التناغم ، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء : نبر الطبقة ، والريف ، والمهنة ، والنطق لقديم ، والطفولى ، والأجنبى .

ونأخذ بعين الاعتبار أيضاً تمييز تروبتزكوى بين النطــــق اللا شعورى والعفوى الذى يظهر فيه المزاج معبراً عن ذاته ، والسمة الشخصية ، والحالة العضوية أو الخلقية ، والمشاعر ، والرغبات ، وبين النبر الاصطناعى والواعى الذى يبتغى الخداع ، والإقناع ، والدغدغة ، والفرض أو التأكيد . وهذا ما أشرنا إليه سابقاً بالقيم التعبيرية ، والقيم الانطباعية . وإن هذه القضايا ، للأسف ، لم تدرس إلا قليلاً .

وإننا لنملك ، على العكس من ذلك ، أدباً هائلاً عن الواقع ، والتناغم فى البيت الشعرى ، كما نملك الشىء نفسه عن القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات . وهذه قضايا وجدت فى كل الأزمنة ، وأثارت خيال التقنيين والهواة من كل حدب وصوب .

٥ ــ صرفية التعبير

إن المحصول الأسلوبى للبنى الصرفية ضعيف عموماً فى اللغة الفرنسية .

إن التكوين فيها ، من جهة أولى ، ضيق جداً : فلنقارن بين (L'apple - Tree) ، شجرة التفاح للإنكليز ، و(تفاحتنا ــ pomier) . إن الشعور بالاشتقاق أزاله عنها التطور الاشتقاقى : فكلمة (inimicus) أو كلمة (Fabrica) بقيتا فى اللغة اللاتينية مرتبطتين بـ (amicus) وبـ (Faber) ، فى حين أن الجذر قد اختفى تماماً فى الكلمات الفرنسية (ennemi ــ عدو) و (Forge ــ كور الحدادة) . وإن كلمتين مثل (soleil ــ شمس) و (oreille ــ أذن) قد كفتا عن كونهما اسم التصغير لما كاناه فى الأصل . وقد أزالت الفرنسية ، من جهة أخرى ، صرفها الإعرابى ، وبسطت تماماً تصريف الأفعال فيها . وهى تتردد ، أخيراً ، فى تشكيل كلمات ، مفضلة أن تهب ما تملكه منها معنى جديداً : فلنقارن الكلمة الوحيدة لتسمية المرأة (Femme ــ امرأة) فى مقابل ما تعطيه الإيطالية من أسماء :

(donniccicota, donnacia, donnuci donnona, donnettina, donnetta, donna).

ومع ذلك فإن لغتنا تمتلك نظاماً للتصغير وللتفخيم ذا قيمة وجدانية . وإن نفورنا من اللواحق (suffixe)[٢] المميقة فى « كلمات يبلغ طولها قامة » ، هو مصدر من مصادر الأثر المستحب فى الأسلوب .

ثمة مشكلة تعترض المحصول الأسلوبى للاشتقاق . ولم تُدرس هذه المشكلة إلا قليلاً حتى الآن .

إن استخدام الفئات القاعدية مثل : الجنس ، والعدد ، ومختلف أجزاء الخطاب ، مهم الأسلوبية أيضاً . ولنفكر مثلاً فى قيمة التنكير فى (aucun ــ لا أحد) ، و (moint ــ كثيرا ، عدة مرات) عند مالارميه . ولنفكر فى استخدام الاسم المجرد ، وفى الجمع عموماً عند الروائيين الطبيعيين ، كقولهم : « كانوا بياضاً » ، و« طيراناً » . . .

٦ ــ نحو التعبير

تشكل دراسة الزمن والأنماط فصلاً مهماً من فصول الأسلوبية . ولقد عولجت من منظور نحوى بحت ، أى بغية تحديد القيم الأسلوبية . ولا نستطيع إلا أن نبرز بداهة المحصول الأسلوبى للماضى المستمر ، ولصيغة الاحتمال ، وللحاضر التاريخى ، وصيغة المصدر ، والماضى المستمر للسرد . وهذه كلها أشكال أدبية ، شدت إليها انتباه اللسانيين بصفة خاصة . واللغة العامة ، حين هجرت هذه الأشكال ، ابتدعت لنفسها متغيرات أسلوبية ذات محصول فعال إلى درجة أن هذه المتغيرات قد تخصصت فى أجناس معينة .

إن صيغة الفعل الناقص تدل على التحذلق فى المحادثة وتثير الضحك . وأما الماضى البعيد فهو فعل قديم ، ريفى أو ادعائى . غير أن الحاضر التاريخى يعطى للقصة تشويقاً حاراً ، قصيراً وتلقائياً . وأما فيما يخص الماضى المستمر للصيغة الإشارية ، فإن قيمه متعددة . ونحن نعلم مدى الاستخدام والتفريط الذى قام به الروائيون الطبيعيون . وثمة كلام كثير حول كل هذه القضايا . كما ان هنالك دراسة عن القيمة النفسية المنطقية لصيغة الفعل فى اللغة المتكلمة ، وأخرى عن الإطناب الشفوى ، وثالثة عن حذف صيغة المصدر للسرد ، ورابعة عن الماضى البعيد عند الروائيين وكتاب المسرح ، وخامسة عن الماضى المعرف وصيغة الفعل الناقص فى المسرح المعاصر .

ونلامس مع بناء الجملة قضية من القضايا الأكثر أهمية فى نحو الأسلوب . وهى لا تتعدى حدود المقارنة بين جملة لبوسكيه وأخرى لفولتير ، وجملة لبروست ، وأخرى لجيد ، وجملة لكلودل وأخرى لفاليرى ، وجملة لمالرو ، وأخرى لسارتر ، وذلك لكى نحس أنه إذا كانت المفردات هى جسد الأسلوب ، فإن بناء الجملة هو روحه .

وليس لدينا إلا قليل من الدراسات الجامعة ، التى تتناول هذه القضية الصعبة ، أى خارج الملاحظات القاعدية الموجهة للجملة البسيطة ، والجملة المعقدة ، والتجاور ، والوصل ، والتعليق ، والموازنة ، والترابط ، والانقطاع ، والموجهة عموماً إلى تلك الصور التى عرفتها البلاغة القديمة . وقلما دُرست هذه القضايا بمعزل عن الدراسة الرائعة التى قام بها (ب . غوبرينا) عن المضمون الوجدانى للجمل المعقدة (الوصل ، والتعليق ، وجمع التكسير) . وتتجلى أصالة المؤلف فى أنه رأى فيها « تعبيراً كاملاً » ؛ أى أنه رأى النحو فى علاقته مع النبر ، والحركة ، والمحاكاة المكملة له .

ولقد ميز (غوبرينا) ، من جهة أخرى ، بين الأسلوبية الخالصة (الأسلوبية الوجدانية لبالى) والأسلوبية أو علم أدوات التعبير .

ولقد كان نظام الكلمات فى الجملة موضوع دراسات معمقة .

٧ ــ دلالة التعبير

تعد المفردات المصدر الأساسى للتعبيرية ، وهى ما دُرس ، على كل حال ، بصورة أفضل حتى هذه اللحظة . ويمكننا أن نقول إن كتاب « مقالة الأسلوبية » لبالى بمثابة دراسة للألفاظ . أما على مستوى الدلالة ، فنطرح قضية الآثار الطبيعية للكلمات والآثار الاستدعائية ، كما نطرح ـ من جهة أخرى ـ قضية تغيرات المعنى .

أ ــ الآثار الطبيعية :

ترتبط الآثار الطبيعية بنوعية الأصوات وبنية الكلمات . وهى بارتباطها هذا تعد جزءاً من الصوتيات ومن الصرف .

فهناك ، كما رأينا ، كلمات صوتية معللة ، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى . ويسهم شكل الكلمة ، قصيراً كان أم طويلاً ، فى إعطائها كذلك قيمة أسلوبية ، وذلك على حسب تناغمها مع معانيها ؛ فكلمات مثل « هائل » و« عظمة » تعد تعبيرية . وعلى العكس من ذلك تبدو كلمة مثل « إيجاز » ، التى تعنى فى اختصار ، وفى النتيجة ــ تبدو سيئة الصنع إلى درجة أنها نستخدم عادة بالمعنى المعاكس .

وبالإضافة إلى هذا هناك تعليل صرفى أيضاً ، ومحصول أسلوبى للاشتقاق والتأليف .

ب ــ آثار الاستدعاء :

تشكل آثار الاستدعاء ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية . ونحيل إلى ما قلنا سابقاً عن النبر ، وعن لغات الأجناس ، والعصور ، والطبقات الاجتماعية ، والفئات الاجتماعية والأقاليم .

إننا لا نخلط بين الكلمة والشيء ؛ إذ ليس سلفيا أن يقال (bombarde ــ منجنيق) أو (arquebuse ــ قربينة)[٣] فى قصة من قصص الحرب الإيطالية ، ولكن الكلمة هنا لا تكون بهذا الوصف إلا عندما تشير إلى سلاح حديث .

وسيبقى ماثلاً فى أذهاننا حالات ماضية للغة ، ولتطور القيم الاستدعائية ، كأن نقول مثلاً : إن سلفية معاصرة لهذه هى سلفية مجردة من القيمة التعبيرية عند موليير ، فى حين يحس بها رونسار كما لو كانت لفظا مستحدثا . كذلك فإن كلمة من الكلمات قد تبدو حيادية إذا ما قيلت فى غرفة صغيرة ، ولكنها تستطيع أن تحدث أثراً بالغاً إذا قيلت فى قاعة من القاعات .

جـ ــ الصور أو تغير المعنى :

إن الصور أو تغير المعنى الذى يصيب الكلمات مصدر رئيسى من مصادر التعبيرية . ونحن نعلم أهمية الاستعارات فى البلاغة القديمة .

ولقد استحوذت قضايا الأصل اللسانى ، والنفسى المنطقى ، والاجتماعى ، للمجاز اللفظى ، ولبنيته المنطقية ، ولإنتاجه الدلالى والتعبيرى ، فى كل الأزمنة على اهتمام الفلاسفة ، وعلماء الاجتماع ، وعلماء الجمال ، كما استحوذت على اهتمام اللسانيين .

وتكاد الدراسات التى أجريت على الصور ، والرموز ، والمجازات ، والتداعيات التلقائية عند الكتاب ، وفى الأجناس عبر العصور ، أن تكون أكبر من أن تحصى . ولكن من الواضح أن ما ينقصنا الآن هو تعريف للمجازات اللفظية ، وتصنيف لها ، ونظرية خاصة بها . وعندما أقول « ينقصنا » أقصد أننا نملك قرابة الخمسين .

وتحتل دراسة الصور المركز فى الدراسات الأسلوبية . ويجب أن تميز ضمن أى معيار تعد هذه الدراسة جزءاً من أسلوبية التعبير أو من أسلوبية الفرد ، تماماً كما تم تعريفها . أما قضية أصول الاستعارة وجوهرها النفسى المنطقى ، والاجتماعى المنطقى ، والثقافى ، فكل هذا يعد جزءاً من ميدان الأسلوبية : أسلوبية الفرد أو أسلوبية الجماعة .

إن أسلوبية التعبير هى موضوع دراسة هذا الفصل . والقضية التى تطرح على مستوى هذه الدراسة هى قضية الإنتاج التعبيرى للصور .

ويمكن للإنتاج أن يكون وجدانياً فى عبارة مثل : « يحترق من الرغبة » ، كما يمكنه أن يكون سخرية ، أو بذيئاً ، أو مثيراً للإعجاب ، إلى آخره ، كما يمكنه أن يكون أيضاً جمالياً وأدبياً .

وقد يكون أقرب الى القوة ، وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حياً إلى حدٍ ما فى اللغة . ونضرب على ذلك مثلاً : فكلمة « penser ــ فكر » تقابل « peser ــ الوزن » ، وكلمة « Tête ــ رأس » تقابل (Pot de terre الأصيص) ولكن لم تعد هذه الكلمات تمنحنا الإحساس بأنها استعارات وكذلك فإن عبارات مثل : « يحترق من الرغبة » و« حجاب من الضباب » لم تعد معللة إلا قليلاً .

وتتعلق بأسلوبية تغيرات المعنى قضية المحظورات والتوريات : توريات الخرافة ، والظرافة ، واللباقة الشائعة فى عصر من العصور ، وفى مجتمع من المجتمعات كلغة المتحذلقين .

٨ ــ أسلوبية التعبير : خاتمة

إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير ، مثل : التلونات الوجدانية ، والإرادية ، والجمالية ، والتعليمية ، التى تصبغ المعنى بصبغتها . وثمة قيم تعبيرية تخون المشاعر ، والرغبات ، والطبع ، والمزاج ، والأصل الاجتماعى ، وموقف المتكلم . كما أن ثمة قيما انطباعية تترجم مقاصده العمدية ، والانطباع الذى يريد إعطاءه ، والقيم ذات الأهمية الخاصة فى التعبير الأدبى .

إن أسلوبية التعبير ــ كما صممها بالى ــ تعبيرية بحتة ، لا تعنى إلا الإيصال المألوف والعفوى ، وتستبعد كل اهتمام جمالى أو أدبى . ولقد توسعت الأسلوبية فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبى .

وتعد القيم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار الأسلوبية . فبعضها آثار طبيعية ، ترتبط بالطبيعة اللسانية للشكل : أصوات ، شكل ، اشتقاق ، بنية ، إلى آخره ، وبعضها الآخر آثار استدعائية ، تنتج عن اشتراك هذه البنى مع المواقف والوسط الذى يستخدمها .

إن آثار الأسلوب تجهل وجود المتغيرات الأسلوبية ، وتعددية الأشكال القابلة للتعبير عن المفهوم نفسه[١] ، أمراً بدهياً . وينتج عن هذا اختيار للاستنتاجات ، واختصاص يأخذ الشكل منه أثره الاستدعائى .

ومع ذلك ، فإن أسلوبية التعبير لا تشكل جزءاً مستقلاً من القواعد يعود على عنصر واقعى من عناصر اللغة . إنها دراسة للوجه ، وللقيمة فوق المفهومية (التعبير أوالانطباع) لمختلف عناصر الشكل القاعدية : الأصوات ، الكلمات ، البناء .

وتتخذ أسلوبية التعبير من اللغة موقفاً لها ، أو من اللغة العامة على وجه التحديد ، أو هى تتخذ موقعها ، على الأقل ، فى حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة (لغة الشعر ، والإدارة ، وأهل المدن ، أو أهل الريف) .

٩ ـ ١٩٧٠ :

إننا نقف اليوم على بعد كافٍ لكى نقوِّم نتائج بالى ومدرسته . وينصب نقدنا الأول على النماذج والمصطلحات اللسانية الهرمة . فهى إذا كانت صالحة فى عام / ١٩٠٢ / ، فإنها قد أضحت غير مقبولة فى الأعمال الأكثر حداثة .

ولكن وجهة نظر بالى لم تفقد شيئاً من حداثتها ، وإن جاكبسون ومدرسته ، أى أولئك الذين جمعناهم تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية ، ينطلقون ، من المبادىء نفسها ، وإلا فإنهم يرجعون إلى مفاهيم جديدة .

وينصب النقد الثانى على مغالبة تحليل بالى للمخطط الأسلوبى . إن بالى حين قابل « الأسلوبية » أو دراسة الأدوات التعبيرية فى اللغة ، مع « الأسلوب » أو استخدام الأدوات التعبيرية فى الخطاب الأدبى ، ميَّز بوضوح تام بين « الأسلوبية » و« نقد الأسلوب » . ولكن إذا قُرر أن على « الأسلوبية » ضمنياً (كما صممت هكذا) أن تكون أداة « لنقد النصوص » ، فإن الكاتب لم يزعم قط أنه سيعالج هذا الأمر الأخير .

ولقد غلب الاختلاط ، للأسف ، على معظم أراء خلفائه ، فإذا بهم يطبقون معاييره فى شرح النصوص ، كما لو أن المقصود بها سمات متأصلة وليس مجرد أدوات .

إن نقد الأسلوب ، بوصفه نتيجة من نتائج اللسانيات التقليدية ، قد تغاضى عن التمييز الأساسى بين النظام والخطاب ؛ بين النمط والرسالة ؛ بين المعنى وآثار المعنى . وهو لم يستوعب الدرس الحاسم للبنيوية ؛ فهى تريد أن تكون اللغة نظاماً من القيم يتميز من تحققها ضمن الرسالة التى تتألف فيها .

وهكذا فقد ذهب رواد رمزية الأصوات إلى الإلحاح على حرف الراء آلياً ، وإلى التشديد فى إمالة كل حروف الياء ، وإلى الضغط على حرف الباء ، دون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة ما إذا كان السياق يحقق فعلاً إمكانات اللغة هذه ، على الرغم من أنه ليس فى الرمزية شىء عبثى .

ولقد اتبعوا الطريقة نفسها فى الخلط بين اللغة والخطاب ، فاكتفوا بتوزيع النص على جدول فارغ من الاستعارات ، والحذف ، والتقديم ، والبناء الوجدانى ، الذى إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذى يعزى إليه .

ولهذا السبب فإن أسلوبية بالى بتشكيلها فنية رائعة للسانيات ، لم تجدد فى النهاية علم الأسلوب . وقد كان هذا أقل فيها يخص تأقلم الأسلوبية مع موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً ، وجهلت وظائف اللغة وعلاقاتها مع النص .

ولقد أسست البنيوية نقداً جديداً لأسلوبية النصوص ، فقام فى الوقت نفسه على تحليل موضوعى لوظائف اللغة ، وعلى معايير جديدة للوصف .

الهوامـــش :

(١) تعمدنا أن تكون الترجمة حرفية لما سيكون عليه التعبير من تفصيل .

(٢) السوابق ما يضاف من الحروف فى أول الكلمة ، واللواحق ما يضاف من الحروف فى آخرها .

(٣) بنقدية قديمة .

كشاف المجلد التاسع

أ ـ كشاف الأعداد

العددان الأول والثاني : طه حسين وعباس العقاد
العددان الثالث والرابع : اتجاهات النقد العربي الحديث

ب ـ كشاف الموضوعات

جـ ــ كشاف المؤلفين

التحرير

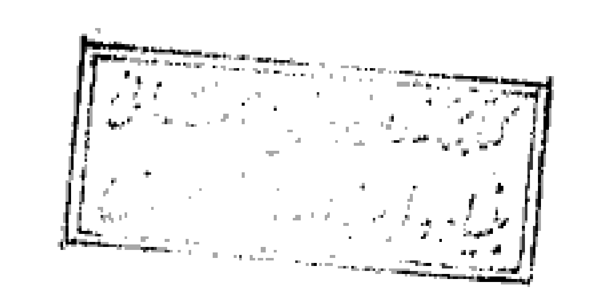
استدراك

الهامشان رقم ٤٧ ، ورقم ٤٨ ، الواردان فى صفحة ٢٧ من مقال عز الدين إسماعيل « أنا المتكلم طه حسين » فى العدد السابق من « فصول » ، يستكملان كما يلى :

٤٧ - Ong: Op. cit, P. 41　　٤٨ - Ibid.







Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

TRENDS OF MODERN ARABIC CRITICISM

VOL. IX NO. 3, 4 FEBRUARY 1991.